MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 04520 4633

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/musiciensdaujour02jull

ADOLPHE JULLIEN

MUSICIENS D'AUJOURD'HUI

(DEUXIÈME SÉRIE)

Ouvrage orné de

VINGT PORTRAITS EN FRONTISPICE

ET DE QUARANTE AUTOGRAPHES

DE COMPOSITEURS CÉLÈBRES

PARIS

LIBRAIRIE DE L'ART

8, BOULEVARD DES CAPUCINES, 8

1894

BIBLIOTECA DEL MAESTRO CONRADO DEL CAMPO

Titulo de la Obra.- Musiciens d'aujourd'hui

Autor.- Adolphe Jullien

Libreria de vitrina.- 1 Estante.- 5º nº.- 223
(despacho)

CONRADO DEL CAMPO

MUSICIENS

D'AUJOURD'HUI

(DEUXIÈME SÉRIE)

AUTRES OUVRAGES DE L'AUTEUR

PUBLIÉS A LA LIBRAIRIE DE L'ART

RICHARD WAGNER, SA VIE ET SES ŒUVRES. Un volume grand in-8° de 400 pages, orné de 14 lithographies originales par Fantin-Latour, de 15 portraits de Richard Wagner, de 4 eaux-fortes et de 120 gravures, scènes d'opéras, caricatures, vues de théâtre, autographes, etc.

HECTOR BERLIOZ, SA VIE ET SES ŒUVRES. Un volume grand in-8° de 400 pages, orné de 14 lithographies originales par Fantin-Latour, de 12 portraits de Hector Berlioz, de 3 planches hors texte et de 122 gravures, scènes théâtrales, caricatures, portraits d'artistes, autographes, etc.

MUSICIENS D'AUJOURD'HUI (1re série). Ouvrage orné de 12 portraits en frontispice et de 32 autographes de compositeurs célèbres.

MONOGRAPHIES PARISIENNES : UN VIEIL HÔTEL DU MARAIS. Une plaquette in-4° écu, ornée de 20 gravures, portraits, pièces historiques, etc.

ADOLPHE JULLIEN

MUSICIENS D'AUJOURD'HUI

(DEUXIÈME SÉRIE)

Ouvrage orné de

VINGT PORTRAITS EN FRONTISPICE

ET DE QUARANTE AUTOGRAPHES

DE COMPOSITEURS CÉLÈBRES

CONRADO DEL CAMPO
BIBLIOTECA

PARIS

LIBRAIRIE DE L'ART

8, BOULEVARD DES CAPUCINES, 8

1894

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE

DIX EXEMPLAIRES

SUR PAPIER DES MANUFACTURES IMPÉRIALES DU JAPON

LIBRARY
MAY 18 1967
UNIVERSITY OF TORONTO
ML
390
T94
v.2

AVANT-PROPOS

« *Quiconque voudrait garder sa franchise d'allures et dire nettement ce qu'il pense de la pièce du jour, du romancier qu'on reçoit dans les bonnes maisons, du dramaturge sans style qui passe en carrosse sur nos boulevards, regardé avec admiration par la foule, tandis qu'un écrivain de mérite se consume dans la pauvreté et l'obscurité, — quiconque aurait cette audace serait signalé, dans la mollesse générale, à l'animadversion de tous comme un puritain incommode et comme un misanthrope tourmenté d'un âpre besoin de dénigrement; on le tiendrait à la lettre pour une peste publique...* » *Ainsi parlait J.-J. Weiss dans un remarquable article sur* le Théâtre et les Mœurs en 1865.

Et cependant, c'est peut-être cette

sévérité relative, cette franchise absolue qui ont donné quelque prix à mes Musiciens d'aujourd'hui, *qui ont valu quelque succès à ce recueil d'appréciations sur les compositeurs les plus en vue à notre époque et m'ont fait demander un volume absolument pareil par les éditeurs de la* Librairie de l'Art.

Voici donc ce second recueil, exactement semblable au premier, où l'on retrouvera même, à propos d'œuvres ou d'exécutions nouvelles, cinq des compositeurs qui avaient déjà fixé notre attention dans le précédent volume. Et j'ai procédé de façon indentique. En réunissant tant d'articles publiés d'abord dans le Français, *dans* l'Art, *dans* la Revue et Gazette musicale *ou* le Moniteur universel, *j'ai retranché ce qui sentait trop le feuilleton de quinzaine ou le compte rendu courant; mais je me suis gardé de modifier mes appréciations. Peu importe qu'elles paraissent trop dures à ceux-ci, trop douces à ceux-là, si ceux-là sont trop sévères et ceux-ci trop indulgents.*

La louange est devenue une monnaie tellement courante de nos jours qu'elle a bien perdu de sa valeur, les expressions les plus fortes n'exprimant encore qu'une demi-satisfaction chez le juge et ne contentant plus personne. Qu'une œuvre soit assez bonne, on la proclamera excellente; qu'une autre soit très mauvaise, elle sera donnée pour passable. Cet abus du superlatif dans l'éloge et du diminutif dans la critique a pris des proportions telles qu'il a fini par enlever aux mots leur valeur relative et leur véritable sens.

J'ai toujours cherché à réagir contre cette confusion des langues et ce mépris de la justice absolue en conservant aux mots leur sens propre et leur valeur : or, tels furent mes articles, tel sera ce recueil. Ce sera peut-être la seule originalité de ce livre; mais c'en est une, assurément, par le temps qui court.

Qu'il me soit permis, avant de signer, de remercier les obligeantes personnes : MM. Ch. Nuitter, Étienne Charavay,

Ch. Malherbe, Auguste et Jacques Durand, M^me^ Alphonse Leduc; MM. Grus, Lascoux, Stoullig, etc., qui ont bien voulu me confier de curieuses lettres, d'intéressants manuscrits, car je me suis astreint, comme devant, à ne publier aucune lettre à moi personnellement adressée. Et maintenant, chers lecteurs, accordez, je vous prie, autant de bienveillance à cette deuxième série de Musiciens d'aujourd'hui *qu'à la précédente. Ils sont plus nombreux, cette fois; ce n'est pas à dire pour cela qu'ils aient en général moins de valeur.*

A. J.

Février 1894.

MUSICIENS D'AUJOURD'HUI

DEUXIÈME SÉRIE

BEETHOVEN

I

LA SYMPHONIE AVEC CHŒUR

Mars 1873.

C'est à Vienne, le vendredi 7 mai 1824, que fut exécutée pour la première fois en public la *Symphonie avec chœur* que Beethoven avait gardée deux ans sur le métier, et dont la dernière partie lui avait coûté des peines infinies, tant il avait accumulé d'idées sans pouvoir décider quel chant il adopterait pour l'ode à la Joie de Schiller. Au commencement de 1824, l'œuvre colossale était achevée et toute prête à être exécutée. On vit alors l'auteur, qui s'était comme emprisonné chez lui pour terminer son travail, on le vit se donner du bon temps et flâner dans les rues de Vienne, saluant les amis dont il se garait auparavant, et regardant en curieux oisif les devantures de boutiques.

Cependant, au bout de peu de temps, l'envie lui vint de faire exécuter sa symphonie et sa

grande messe en *ré,* qu'il avait terminée à peu près à la même époque, mais comme l'exécution de ces deux œuvres si importantes nécessitait des frais énormes, Beethoven, qui avait dédié sa symphonie au roi de Prusse, écrivit au comte de Brühl pour lui demander de faire entendre ces deux ouvrages à Berlin. Le comte accueillit cette demande avec joie et promit au musicien une brillante réussite. A cette nouvelle, la société viennoise s'émut, une trentaine de membres de la noblesse et d'amateurs se réunirent et rédigèrent une adresse à Beethoven, le suppliant, en termes chaleureux, « d'épargner cette honte à la capitale, et de ne pas permettre que les nouveaux chefs-d'œuvre sortissent du lieu de leur naissance avant d'être appréciés par les admirateurs nombreux de l'art national ».

Cette démarche émut profondément Beethoven, qui se décida à donner à ses admirateurs de Vienne la primeur de ses deux grandes compositions. On était alors en février 1824. Dès que sa résolution fut connue, tous ses amis se mirent en campagne pour organiser ce concert, mais on n'y arriva qu'au prix de peines infinies, de tribulations sans nombre dont on trouvera le récit très instructif dans l'excellent ouvrage de Schindler, auquel il faut toujours recourir pour se bien renseigner sur Beethoven.

Le compositeur était exaspéré de tant d'obstacles qui provenaient le plus souvent de ses prétentions, de ses hésitations, de son entêtement ; un jour même, il écrivit sèchement à ses

amis qu'il renonçait à son projet. Il revint cependant de cet accès de colère et continua à s'occuper de son concert, mais avec quelle impatience ! « Après six semaines de pourparlers, je suis cuit, bouilli, rôti, écrivait-il à Schindler. Qu'est-ce qui résultera de ce fameux concert, si le prix des places n'est pas augmenté? Qu'est-ce qui me restera de tant de frais, lorsque la copie, seule, coûte horriblement cher?... »

Enfin on colla sur les murs de Vienne une affiche annonçant pour le 7 mai, au théâtre de la Porte de Carinthie, « une grande séance musicale, donnée par M. L. de Beethoven ». On y devait entendre : 1° une grande ouverture composée en 1822, 2° trois hymnes de la messe solennelle, 3° la grande symphonie avec chœur. Les solos étaient chantés par Mlles Sontag et Unger, MM. Haizinger et Seipelt. L'affiche disait encore : « M. L. de Beethoven prendra une part personnelle à la direction. » Et par le fait, le grand homme fit tout ce qu'un malheureux privé de l'ouïe était capable de faire : il s'assit à côté du batteur de mesure et indiqua le mouvement pour chaque morceau.

La salle fut remplie : une seule loge était vide, celle de l'empereur. Beethoven avait pourtant fait en personne ses invitations à tous les membres de la famille impériale, qui lui avaient promis de venir; mais l'empereur et l'impératrice étaient absents, et l'archiduc Rodolphe, son élève et son ami, était retenu à Olmütz. La recette brute s'éleva à 2,200 florins; il fallut prélever là-dessus

1,000 florins pour l'administration du théâtre et 800 pour les copies. Restait donc à Beethoven la somme de 400 florins, sur laquelle il avait encore de petits frais à payer. Ce triste résultat ne surprit aucun de ceux qui savaient ce qu'il en coûtait pour organiser un concert. Beethoven seul fut anéanti. En parcourant ces chiffres, il se trouva mal. Schindler et un ami le transportèrent dans sa maison, et l'étendirent sur un sofa. Il y resta sans dire un mot, sans demander ni à boire ni à manger. Après l'avoir veillé assez tard, les deux amis se retirèrent ; Beethoven s'endormit et passa la nuit tout habillé : ses domestiques le retrouvèrent le lendemain, dans sa toilette de gala.

Si le résultat pécuniaire de ce concert était maigre, le succès artistique en fut très vif. Encore, pour qu'il s'en doutât, fallut-il montrer à Beethoven l'auditoire, qui, non content de crier et d'applaudir, agitait chapeaux et mouchoirs : le maître, alors, salua le public et ce fut, par toute la salle, un ouragan de cris de joie et de vivats que le compositeur, hélas ! n'entendait pas.

Paris fit à la Neuvième Symphonie un accueil très réservé. Il n'y avait encore que trois ans que la Société du Conservatoire, fondée par Habeneck, s'était vouée à la propagation des œuvres de Beethoven et luttait avec persévérance contre la répugnance et l'hostilité non seulement des amateurs, mais aussi des maîtres français. Offrir dès l'abord cette création colossale à un auditoire aussi novice, c'était, comme on dit vulgairement, vouloir prendre le taureau par les cornes. Le

monde musical était vivement excité par l'attente de cette œuvre extraordinaire et tellement difficile, qu'il avait fallu deux ans d'études pour en venir à bout. Elle put être enfin exécutée le 27 mars 1831 : MM. Dupont, Dérivis, Mmes Falcon et Dorus n'avaient pas dédaigné de chanter les solos.

La note suivante avait paru la veille dans les *Débats :* « C'est demain que les virtuoses du Conservatoire exécutent la fameuse symphonie avec chœurs, de Beethoven. Ce phénomène musical. cette production d'un génie audacieux et fantastique, grandissait à chaque répétition, à mesure que ses beautés les plus mystérieuses se révélaient à nos artistes. Ce magnifique tableau sera offert aux amateurs avec toute la pompe et la vigueur des moyens qu'exigent ses proportions immenses.» Cette note faisait pressentir un article très chaleureux; mais dans sa chronique suivante, Castil-Blaze, tout occupé à déplorer que le *Fausto* de Mlle Bertin ait disparu de l'affiche des Italiens, oublie tout à fait de renseigner ses lecteurs sur l'accueil que « le magnifique tableau » de Beethoven a reçu au Conservatoire.

Fétis, en revanche, consacra plusieurs colonnes de la *Revue musicale* à étudier la nouvelle symphonie. Les deux premiers morceaux trouvent en lui un fervent admirateur qui avoue « ne rien connaître en musique d'aussi vaste, d'aussi colossal que le premier allegro » et déclare le scherzo une merveille de grâce, d'esprit, d'élégance; mais l'adagio le surprend, la façon dont ces deux thèmes si beaux et si nobles sont mélan-

gés et se succèdent sans relâche avec des modifications de tout genre lui fait éprouver une sensation indéfinissable, plus voisine de la fatigue que du plaisir. Enfin, le finale avec chœurs le stupéfie, l'ahurit, l'écrase, et il se résume ainsi :

« Combinaison prodigieuse des plus sublimes beautés et des défauts de goût les plus choquants, de la raison la plus forte et de l'aberration la plus complète, la symphonie avec chœurs est une production qui ne peut être comparée à aucune autre, car jusqu'aux choses les moins intelligibles et les plus condamnables, tout y décèle une puissance gigantesque... Ce n'est que dans le finale que le chœur se joint aux instruments. Quelle a été la pensée de Beethoven dans ce morceau? Voilà ce que je ne puis comprendre, malgré l'étude que j'en ai faite... L'étonnement s'accrut encore lorsqu'après les premiers développements du chœur dans un mouvement grave, on rentre dans le domaine de l'instrumentation pour passer par tous les degrés de la fantaisie la plus bizarre jusqu'à la caricature du thème principal en mouvement rapide, dont la célérité s'accroît d'un moment à l'autre. Quelques éclairs d'un rare et beau talent percent à travers toute cette obscurité, mais, en général, la fatigue, oserai-je dire l'*ennui*, est l'impression qui reste de tout cela. »

Nous avons fait du chemin depuis lors, et, bien que Scudo ait souvent déclaré que le premier et le dernier morceau étaient « incompréhensibles », le public m'a paru les comprendre à merveille. Il est vrai que jamais je ne les avais

entendu mieux exécuter. Naguère encore la *Symphonie avec chœur* faisait le vide dans la salle et, sitôt qu'elle paraissait sur l'affiche, un grand nombre d'abonnés accouraient vite rendre leurs places au bureau. Aujourd'hui, il y a encore foule au bureau, mais foule de demandeurs qu'on ne peut satisfaire. La première audition donnée cette année a produit un tel effet que l'on dut refuser plus de cent demandes pour la seconde séance. Le comité résolut alors de donner un concert supplémentaire en l'honneur de la *Symphonie avec chœur*, qui a obtenu cette fois un succès encore plus éclatant : c'est que les abonnés ne garnissaient pas seuls la salle et que l'auditoire était composé en grande partie d'amateurs n'ayant pas d'habitude accès dans le saint lieu, mais ayant entendu cette symphonie ailleurs, chez M. Pasdeloup, par exemple, et beaucoup mieux initiés que d'autres, par la lecture et l'étude, au chef-d'œuvre de Beethoven.

Faut-il voir là un progrès réel dans le goût public ? Oui, mais seulement dans une certaine mesure. Il est incontestable, en effet, que notre goût s'épure et s'ennoblit, que la grande musique et l'art sévère gagnent chaque jour du terrain; mais n'y a-t-il pas aussi beaucoup de mode dans ce revirement qui fait que le public applaudit avec frénésie une œuvre qu'il déclarait fort ennuyeuse il n'y a pas quatre ans? Aussi serait-il sage d'accueillir avec réserves l'éloge que nous adresse cette semaine un critique de Berlin : « Nous serions fort embarrassés, dit-il, pour

trouver chez nous un orchestre d'élite capable de nous donner une pareille exécution du chef-d'œuvre de Beethoven, et un public aussi recueilli pour le comprendre et l'acclamer avec plus d'enthousiasme. » Et qui sait cependant? Le temps est peut-être proche où tout le monde admirera et saluera la *Symphonie avec chœur* comme l'œuvre maîtresse de Beethoven.

C'est à M. Deldevez que reviendrait alors l'honneur d'avoir imposé ce chef-d'œuvre incomparable à l'orchestre comme aux abonnés du Conservatoire, à l'orchestre en en reprenant chaque fois les études minutieuses de la première à la dernière note, ainsi qu'il eût fait pour une œuvre inconnue; au public en lui rejouant souvent cette création si complexe, en le forçant, pour ainsi dire, à en pénétrer peu à peu les sublimes beautés que des auditions trop espacées laisseraient difficilement entrevoir. Et c'est ainsi que, les exécutants approchant peu à peu de la perfection, les auditeurs en percevant de mieux en mieux les merveilleux détails, la *Symphonie avec chœur* arrivera peut-être à compter autant d'admirateurs qu'elle avait auparavant de détracteurs. Comme on rira, ce temps venu, du jugement hasardé de Rossini : « Je ne connais rien de plus beau que le scherzo; le reste de la symphonie manque de charme et la musique ne peut s'en passer », pour ne se rappeler que la pieuse exclamation de M. Gounod sortant un jour du Conservatoire, en agitant sa partition : « C'est la Bible du musicien! »

Monsieur Thompson

mon Cher-ami!

C'est déjà du 12 Novembre 1814, que vous m'avez accordé de votre propre Main pour Laque Sir Ecossais quatre Ducats en Espèce, j'espère d'avoir bientôt de vous Nouvelles, et que vous viendrez, de vous souvenir quelque fois

De votre ami,
bien vous attaché
Louis van Beethoven

II

LA MESSE EN « RÉ »

Janvier 1888.

La Société des concerts du Conservatoire, à laquelle on reprochait, non sans raison d'ailleurs, sa somnolence habituelle et sa tendance à ne pas se donner de mal, à n'apprendre, en fait de nouveautés, que des fragments de courte haleine, vient de répondre à ces critiques en exécutant une partition qu'on n'avait encore entendue en France que par portions menues, à laquelle on s'attaque rarement, même en Allemagne, et qui passe pour l'œuvre musicale la plus ardue qui soit au monde pour les exécutants. La Messe solennelle en *ré*, contemporaine de la *Symphonie avec chœur* et que Beethoven, en raison de son enfantement laborieux, appelait « sa création la plus grande et la plus accomplie », était considérée depuis longtemps comme une œuvre géniale, mais impraticable pour les chanteurs, inaccessible pour le public, et l'on vivait tranquillement sur cette opinion peu consolante. Cependant, depuis que la *Symphonie avec chœur*, dont on avait dit longtemps la même chose, a obtenu tant de succès, certaines gens pensaient et disaient qu'il conviendrait de renouveler cette tentative avec la Messe solennelle, et que même en cas d'échec, il serait glorieux pour la Société d'avoir rendu cet hommage à Beethoven.

Il y a deux ans enfin, des amateurs français, étant allés l'entendre à Bâle, en revinrent enthousiasmés; il fut reconnu dès lors qu'on pouvait exécuter cette œuvre inexécutable : restait à le vouloir. Justement M. Garcin, qui venait d'être nommé chef d'orchestre et qui désirait justifier ce choix par quelque initiative audacieuse, insista pour que la Société entreprît l'étude de la messe et l'on s'y décida non sans peine. Cependant, il fut bientôt visible qu'on ne travaillait pas de bon cœur : les choristes jugeaient leurs parties trop ardues; l'orchestre aurait désiré avoir plus d'occasions de briller ; on ne trouvait que des solistes insuffisants; bref, le comité craignit, dit-il, que tant de peines prises n'aboutissent à un échec fâcheux... pour Beethoven, et après de longues discussions, dans lesquelles M. Garcin fut seul, ou peu s'en faut, de son avis, la messe en *ré* fut renvoyée aux calendes grecques.

Seulement, avant de se démentir de la sorte et pour se couvrir aux yeux des amateurs qu'ils avaient alléchés par de trompeuses promesses, ces exécutants de mérite eurent l'idée de consulter certains des artistes avec lesquels ils pouvaient être en rapports, et le résultat de cette enquête, entreprise en causant de droite et de gauche, est assez curieux à connaître. Il montre au moins que les musiciens du Conservatoire ont des amis à la fois très soucieux de leur gloire et du renom de Beethoven. « Je ne connais pas la messe en *ré*, aurait naïvement dit l'un ; mais à la manière dont Beethoven écrit pour les voix dans la Neuvième

Symphonie, ce ne doit pas être fameux. » — « Exposer le grand nom de Beethoven à un échec, aurait solennellement dit l'autre, est une résolution grave et devant laquelle il convient d'hésiter. » — « J'ai entendu cette messe à Weimar, aurait répondu un troisième ; c'est superbe, mais ça ennuiera fortement le public : mieux vaudrait s'abstenir. » — « Mon Dieu, on ne l'a jamais jouée intégralement à la Société des concerts, dit un profond raisonneur : c'est donc qu'il y a de bonnes raisons pour qu'on ne la joue pas intégralement. » Tels furent les avis et d'autres encore, auxquels s'en référa la Société des concerts pour décider du sort de Beethoven et de sa messe en *ré*.

En principe, on ne peut pas blâmer les membres du comité, s'ils ne se reconnaissaient pas les lumières nécessaires, d'avoir ainsi consulté le tiers et le quart. Mais, en place de ces questions faites, au hasard de la rencontre, à des musiciens dont on répète les avis sans donner les noms, n'aurait-il pas mieux valu constituer un jury véritable, en y appelant des gens de marque, en choisissant, par exemple, ou M. Ambroise Thomas qui, lui, connaît sûrement la messe en *ré*, ou M. Gounod, plus soucieux du renom de Beethoven que quiconque ; à son défaut, M. Saint-Saëns qui sait ne jamais ennuyer son public, ou M. Deldevez qui a fait partie pendant si longtemps de la Société du Conservatoire et qui en connaît bien les traditions et l'esprit ? Au moins un comité composé de la sorte aurait-il eu quelque crédit.

Son jugement aurait fait autorité et l'on aurait été libre, alors, de publier les avis de tels juges au lieu de les glisser à la dérobée, en ajoutant par surcroît : « Et puis, que voulez-vous ? la Société est avant tout une réunion de symphonistes, de virtuoses d'orchestre ; or, dans cette messe, il n'y a rien pour faire valoir les instrumentistes et ce ne sont tout du long que des accompagnements... »

Cependant, M. Garcin n'avait pas abandonné son projet. Dès le commencement de cette année, il revenait à la charge, il essayait de démontrer à ses confrères combien ce serait humiliant pour la Société que de s'avouer impuissante en face d'une œuvre de Beethoven ; puis, le comité résistant toujours, il déclarait prendre l'affaire sous sa responsabilité propre. Alors on s'est remis au travail ; malgré de nouvelles défaillances survenues à la dernière heure, on a fini par exécuter dimanche cette œuvre colossale et le public, par son attitude et ses bravos, a prouvé qu'on lui avait fait injure en doutant de son respect pour le grand nom de Beethoven.

Ce résultat m'enchante, non seulement parce que l'initiative de M. Garcin était louable et qu'il trouve enfin la juste récompense de ses peines, ainsi que son excellent auxiliaire M. Heyberger, le chef des chœurs, mais parce que cette exécution solennelle, intégrale, de l'œuvre la plus complexe de Beethoven rentre absolument dans la tradition de la Société. Elle ne l'avait jamais donnée en entier, c'est vrai, mais, à part l'*Agnus* et le *Sanctus*, qui ne sont pas les pages les plus difficiles,

elle avait déjà fait chanter, à différentes reprises, tantôt l'un, tantôt l'autre des autres morceaux, et l'on a tort, soit dit en passant, de tant lui reprocher sa négligence antérieure à l'endroit de cette messe, car, dès sa cinquième année d'existence, en 1832, elle en faisait chanter le *Kyrie* et le *Gloria*, une année après avoir joué la *Symphonie avec chœur*. La messe elle-même étant de 1822, on voit que la Société n'était pas trop en retard, étant donné sa lenteur proverbiale, et qu'elle avait compris assez vite un fragment de cette composition parmi les œuvres de Beethoven qu'elle devait offrir au public parisien. Et voyez si la Société, en refusant d'exécuter dans son entier, après soixante ans d'exercice, une œuvre dont elle avait déjà produit isolément les parties les plus épineuses, n'aurait pas jeté la déconsidération sur elle-même ou sur ses abonnés : il eût semblé vraiment qu'elle se défiait trop ou de ses propres moyens ou de ceux de son public habituel.

Maintenant que le succès est acquis, il faut bien avouer qu'il s'est rarement vu œuvre plus difficile à rendre et plus difficile à suivre, surtout pour les gens qui ne lisent pas la musique ou qui n'entendent pas le latin. Le rôle de l'orchestre est encore assez facile, au moins pour des musiciens aussi solides que ceux du Conservatoire ; mais les parties vocales, comme on l'a fait remarquer, semblent avoir été conçues *instrumentalement*, et les intervalles ou les dessins que Beethoven leur confie sont d'une extrême difficulté d'intonation et d'exécution, d'un enchevêtrement

tout à fait inextricable. Sauf en de très rares passages, comme le début du *Sanctus* et le *Benedictus*, il n'y a pas, dans cette œuvre si librement conçue et traitée, de mélodie proprement dite, de motif nettement déterminé, facile à percevoir ; mais tantôt par l'expression profonde et pénétrante de certaines phrases, tantôt par la beauté des dessins entre les voix, d'autres fois par l'agglomération gigantesque des parties de chant et d'orchestre, par l'ampleur et l'élévation des développements au milieu desquels son génie semble toujours grandir, Beethoven atteint à une force pathétique, à une sublimité sans égales.

Pour juger cette œuvre à sa véritable valeur, disais-je plus haut, il n'est pas superflu de savoir le latin. C'est que le plus souvent, dans le *Credo* en particulier, la musique est le commentaire génial des divers épisodes de la venue, de la vie et de la mort du Sauveur ; commentaire d'une richesse, d'une variété d'expression prodigieuses. Il n'y a plus là de plan musical, à proprement parler ; c'est une suite d'épisodes, brefs ou développés, doux ou terrifiants, et dont l'appropriation au texte liturgique est réellement admirable. Autant de phrases des solistes, d'ensembles ou de répliques des chœurs, autant de merveilles, je ne dirai pas mélodiques, mais musicales et dont l'expression poignante vous étreint sans relâche. Le superbe ensemble à quatre voix sur les mots : *Et incarnatus est*, par exemple, avec la réplique psalmodiée du chœur, produit une émotion extraordinaire ; la courte phrase : *Et homo factus*

est, aboutissant à l'ensemble : *Crucifixus etiam pro nobis*, d'un accent sinistre et dont les derniers mots : *et sepultus est,* tombent comme une pelletée de terre, est encore plus belle, si c'est possible. Et je ne cite là au hasard que deux ou trois épisodes de ce *Credo,* qui est un chef-d'œuvre absolu dans un chef-d'œuvre. En fait, il est difficile de croire que la musique, ou plutôt que l'incarnation musicale d'une pensée terrifiante ou consolante, puisse atteindre à un plus haut degré d'expression pathétique ou rayonnante. Or, comment juger de cette vérité et de ce merveilleux accord avec la parole, si l'on ne suit pas, non seulement le sens général, que tout le monde connaît, mais chaque verset et chaque mot du texte en latin ?

Ce *Credo*, que termine une fugue immense, d'un travail gigantesque et qui coûta une peine énorme à Beethoven, est la véritable clef de voûte de l'ouvrage entier, le morceau sur lequel se sont concentrées le plus longtemps et le plus fortement ses facultés créatrices. Mais que de beautés aussi dans les autres parties ! Le *Kyrie*, sur le manuscrit duquel Beethoven avait écrit ces mots : « Venu du cœur, puisse-t-il y retourner ! » est relativement court et simple dans un beau sentiment de prière calme et confiante ; puis vient le *Gloria*, dont le début foudroyant amène différents versets d'une expression très variée : le *Gratias agimus*, d'une douceur séraphique ; le *Qui tollis*, d'un accent de supplication si touchante ; le *Quoniam*, d'un éclat magnifique, et la grande fugue :

In gloria Dei Patris, déjà fort longue, mais qui n'est qu'une amusette auprès de celle du *Credo*.

Après ce *Credo*, d'une ampleur colossale, le délicieux quatuor du *Sanctus* produit une impression de douceur et de recueillement tout à fait ravissante; puis l'orchestre joue un joli prélude amenant le grand ensemble du *Benedictus*, le morceau le plus mélodique de toute la messe, où les modulations caressantes des quatre voix des solistes, accompagnées par la douce psalmodie des chœurs et les délicates cantilènes du violon-solo, traduisent à ravir un pur sentiment de béatitude reconnaissante. L'*Agnus Dei*, qu'on n'avait jamais essayé à Paris, débute par une prière pieuse et grave de la basse-solo, qui se transforme en quatuor soutenu par les exclamations douloureuses du chœur : *Miserere nobis;* puis arrive et se développe avec magnificence l'imploration suprême et réconfortante : *Dona nobis pacem*, pensée que Beethoven avait tellement présente à l'esprit en composant ce morceau qu'il avait écrit en tête ces simples mots, bien significatifs : « Exprimant la paix intérieure et extérieure. » En eussiez-vous jamais douté, même sans cette annotation?

Beethoven, déjà vieux, parvenu au point culminant de son génie, avait peut-être le désir instinctif de créer une œuvre de musique religieuse, afin de marquer la limite extrême où il dût arriver dans ce genre, en partant de sa première messe en *ut*, de même qu'il allait manifester, par la *Symphonie avec chœur*, du suprême

et définitif effort de sa pensée créatrice dans le genre de la symphonie ; mais ce désir assez vague n'aurait peut-être pas été réalisé si la nomination de son élève et protecteur, l'archiduc Rodolphe, à l'archevêché d'Olmütz ne l'avait décidé à entreprendre un travail aussi considérable. Bien qu'il s'y fût pris un an ou deux d'avance, à l'automne de 1818, il fut tellement détourné de son travail par des ennuis de famille et des tracas personnels qu'il ne put pas arriver à temps pour l'installation du nouveau prélat, fixée au 9 mars 1820, et, une fois cette date passée, il n'avait plus d'échéance fixe à redouter, si bien qu'il mit encore deux années pour achever un travail qui le passionnait de plus en plus, s'identifiant avec sa messe, entrevoyant de nouveaux horizons pour la musique religieuse et s'efforçant toujours de les mieux éclairer.

Il ne termina cette œuvre immense que dans l'été de 1822, pendant sa villégiature à Baden, près de Vienne, et c'est seulement deux ans plus tard, le 7 mai 1824, qu'elle fut exécutée (moins le *Gloria* et le *Sanctus*) dans un concert donné au théâtre de la Porte de Carinthie : le public viennois eut dans cette même séance la primeur de la *Symphonie avec chœur*, et ce programme écrasant débutait par la grande ouverture (op. 124) sortie aussi nouvellement du cerveau de Beethoven. L'affiche annonçait que le maître prendrait part à la direction du concert, mais comme il était entièrement sourd, tout son rôle consista à venir se placer auprès du capellmeister Umlauf. A chaque instant, des applaudissements éclataient

de toutes parts, mais Beethoven, qui tournait le dos à la salle, ne voyait et n'entendait rien de cet enthousiasme, si bien qu'à un moment Caroline Unger, qui chantait les solos avec Mlle Sontag, Haizinger et Seipelt, eut l'idée de le prendre par les épaules et de le tourner vers le public. Alors, en voyant tous les auditeurs debout, claquant des mains, agitant leurs chapeaux, leurs mouchoirs, le malheureux grand homme put deviner son triomphe et jouir de cette dernière ovation.

Il n'en aurait pas tant vu l'autre jour au Conservatoire; mais il aurait vu une assemblée attentive et respectueuse au milieu de laquelle éclataient les bravos des musiciens, des initiés; il aurait vu surtout, chose rare, des solistes : Mlle Lépine, Mme Boidin-Puisais, MM. Lafarge et Auguez, tous quatre solides musiciens, ne cherchant pas à briller individuellement et se tirant à leur honneur d'une tâche extrêmement fatigante et périlleuse. Il n'y a pas à dire, on a fait du chemin en France depuis le jour où certain critique, ayant entendu partie de cette messe au Conservatoire, assurait que « le parterre avait failli ne vouloir pas écouter jusqu'au bout ce long et rude *Credo* » et voyait dans ce chef-d'œuvre incomparable « un morceau dont quelques passages grandioses ne pouvaient suffire à racheter le défaut de clarté, l'absence de véritable inspiration, plusieurs duretés d'harmonie et une disposition vocale des plus désavantageuses ». Et ce critique, ô déception! c'était Berlioz!

AUBER

I

LA MUETTE DE PORTICI

Septembre 1879.

On a voulu remonter *la Muette* à toute force, alors que la destruction des décors, dans l'incendie de 1873, fournissait une si belle occasion de rayer cet opéra du répertoire avec *le Trouvère* et *Lucie;* on a fait vibrer la corde patriotique; on s'est buté à cette idée qu'il n'y avait déjà pas tant de musiciens français au répertoire courant du théâtre, accaparé par Meyerbeer et Rossini; on aurait lapidé les contempteurs d'Auber, qui considéraient *la Muette* comme un opéra-comique agrandi, très déplacé à l'Académie de musique et dont la musique d'ailleurs avait fait son temps; on allait vantant partout la fraîcheur éternelle, l'esprit toujours si vif des mélodies d'Auber. On a tant fait et tant crié, qu'on a repris enfin ce prétendu chef-d'œuvre, qu'on l'a remonté avec une mise en scène splendide et qu'on a abouti au plus brillant fiasco qui se puisse imaginer. N'aurait-il pas été plus simple de laisser s'éteindre l'opéra d'Auber dans un tranquille oubli? Ses derniers admirateurs auraient toujours pu dire que si on l'avait repris, ç'aurait été un vrai triom-

phe, tandis que cette dernière ressource leur est ravie après un si bel échec.

D'ailleurs les partisans d'Auber tournent casaque depuis cette soirée avec une désinvolture charmante. Et cependant ils faisaient tout, la veille encore, afin de surchauffer l'enthousiasme; ils reproduisaient cette brève et juste appréciation de Schumann sur *la Muette :* « Opéra d'un musicien de fortune, où le sujet a soutenu le compositeur; la musique, par trop vulgaire et vide de sentiment, est en outre horriblement instrumentée : çà et là quelques étincelles d'esprit », en injuriant Schumann, en exaltant Auber. Deux de ses panégyristes, enfin, deux écrivains qui sont toujours en retard, qui nient le beau alors qu'on commence à le discerner et qui exaltent encore le mauvais quand on commence à s'en dégoûter, publiaient de grands articles à sensation, — toujours la veille bien entendu, — l'un dans la revue française la plus répandue, l'autre dans le journal le plus lu de Paris.

De ces deux joueurs de flûte, un seul a dû parler après la représentation, et il faut voir quels jolis tours de phrase il emploie afin de masquer sa déconvenue et le démenti que l'événement infligeait à ses belles prophéties. Ce n'est pas lui cependant, c'est son confrère qui avait lancé les plus énormes pavés de l'ours à la tête d'Auber. Celui-ci ne racontait-il pas qu'après une représentation de *la Muette*, en août 1870, alors que les têtes bouillaient et qu'on partait joyeusement en guerre, Auber, ayant réentendu sa musique

après un assez long intervalle, avouait sans détour qu'il n'en était pas content, que « ce n'était pas cela » ? Et notre ours, notre ami, veux-je dire, s'efforçait en un long commentaire d'expliquer cette sévère appréciation d'Auber sur lui-même, de l'expliquer et de l'atténuer, bien entendu, pour conclure enfin, contre Auber en personne, que *la Muette* était un chef-d'œuvre.

Et plus loin : « Il ne croyait même pas au travail, écrivait complaisamment notre homme, et quand on le félicitait de la fraîcheur, de la grâce, de la jeunesse de ses idées mélodiques : « Que me chante-t-on là, disait-il, mais je n'écris « que quand je m'ennuie et je m'ennuie quand « j'écris. » Vit-on jamais compositeur se discréditer davantage et se rabaisser ainsi comme à plaisir ? Et pour le bouquet, ce trait de Henri Heine, qu'on donne ici comme une boutade sans portée et qui n'est malheureusement que trop vrai : « Scribe et Auber sont deux hommes d'infiniment d'esprit, ils ont la grâce, le sentiment, la passion même ; seulement ce qui manque à l'un, c'est la poésie, et ce qui manque à l'autre, c'est la musique. »

La conclusion de ce long article est que ce qu'il y a de meilleur dans Scribe, c'est Auber. Schumann avait dit le contraire avec moins de prétention, et Schumann avait dit vrai. Le peu qui subsiste d'Auber à l'Opéra-Comique ne vit que par les livrets de Scribe, et la preuve en est que lorsqu'une pièce de Scribe était mauvaise, jamais la musique d'Auber n'a pu la faire durer.

Je me rappelle même à ce propos une cruelle réplique de Cavé, l'ancien directeur des Beaux-Arts. Scribe mourut dix-huit jours après que *la Circassienne* avait été jouée, et comme on demandait à Cavé son avis dans le monde officiel : « C'est un opéra de la vieillesse d'Auber et de la mort de Scribe. » Le mot est sanglant, mais vrai.

La Muette, en son temps, fut attendue avec une impatience dont on se ferait difficilement une idée et qu'expliquait suffisamment le grand renom des deux auteurs. Charles Maurice, pour lequel toute occasion était bonne afin de remplir sa caisse, avait trouvé un excellent moyen d'entretenir à la fois la curiosité du public et le zèle de ses contribuables. Par exemple, il insérait un jour le questionnaire suivant dans son *Courrier des Spectacles* :

Mme Cinti-Damoreau rentrera-t-elle à l'Opéra ?
Y reparaîtra-t-elle dans *la Muette de Portici* ?
Mlle Jawureck *établira*-t-elle ou *doublera*-t-elle le rôle ?
Une autre cantatrice sera-t-elle chargée de cette tâche ?
Quel est l'intéressant état de santé de Mlle Noblet ?
Aura-t-on cette mime dans l'opéra nouveau ?
Sera-ce Mlle Legallois qui *créera* la Muette ?
Ces deux dames apprennent-elles le rôle en même temps ?
A quelle époque sera représenté ce curieux ouvrage ?
Le *poème* en est-il digne de son brillant auteur ?
La musique est-elle vigoureusement rossinisée ?
Les décorations seront-elles superbement neuves ?
Y aura-t-il des costumes d'une grande exactitude ?
L'ensemble est-il de nature à faire beaucoup d'argent ?
Dit-on ce qu'on en pense ? Pense-t-on ce qu'on en dit ?

(*Rumeurs historiques.*)

Et comme réponse à ces questions multiples, l'entrefilet suivant, qui parut neuf jours après,

inée du Samedi 11 Janvier 1845, chez
A. A. Monseigneur le duc de Nemours.

Programme

ceur des danaïdes ——— Salieri
verture de la flûte enchantée — Mozart
ceur de Moïse ——— Mr. Rossini
verture de Stratonice — Méhul
ceur d'Echo et narcisse —— gluck

ceur et marche de Fernand cortès — Mr. Spontini
verture de Tancrède —— Mr. Rossini
ceur d'Armide ——— gluck
verture du mariage secret — cimarosa
ceur de Judas machabée —— handel

Adèle

juste le temps, pour les actrices visées, de comprendre l'invitation et de passer à la caisse. Et elles y passèrent toutes les quatre, ainsi qu'on va voir :

Le retour au bercail de la brebis égarée et celui de Mlle Noblet vers une santé chère au public assurent enfin la représentation de *la Muette de Portici*, ouvrage qui sera bien heureux si sa fortune est proportionnée à ses premières tribulations. Mme Damoreau-Cinti sait le rôle qu'elle avait appris dès le commencement de la mise en répétition de la pièce. Mlle Jawureck le sait également pour suppléer le chef en cas d'accident imprévu. Il en est à peu près de même de Mlles Noblet et Legallois, disputant sans cesse de dévouement et de zèle pour se maintenir en l'estime où cette conduite et leur talent les ont toutes deux placées. Encore une quinzaine de jours, puis on frappera les trois coups. Silence [1] !

Le succès de *la Muette*, à l'origine, fut comme un feu de paille. Il eut d'abord plus d'élan qu'aucun autre opéra, et surtout que *Guillaume Tell*, postérieur d'une seule année, mais il alla diminuant peu à peu tandis que les autres ouvrages gagnaient de l'avance, et, en somme, il n'est comparable à nul autre opéra célèbre pour

1. Et, *la Muette* une fois jouée, cette petite note supplémentaire visant Mlle Legallois, une bonne pratique celle-là : « Quelques jours de repos sont nécessaires à la santé de Mlle Legallois, que son zèle porte à se montrer au plus fort d'une indisposition. Cette nouvelle, dans ses rapports avec le public, peut s'analyser ainsi : souffrir pour mieux jouir. » Quelle jolie façon d'entendre la critique et comme Charles Maurice est le digne maître de Fiorentino !

la continuité des représentations. Au résumé, il s'en fallut bien que la durée et la fixité du succès fussent en rapport avec la vogue des premiers temps; en cinquante ans, la pièce avait obtenu seulement 471 représentations, tandis que *Guillaume* en obtenait 617 dans le même temps, et que *les Huguenots* en comptaient 620 en quarante ans et *le Prophète* 348 en vingt-cinq ans.

La Muette, en se reportant à l'origine, offre bien un certain intérêt historique et par l'animation, par le mouvement inusité que l'action présente, et par le rôle important confié aux masses chorales. Mais tout cela était bien peu de chose auprès des œuvres qui allaient éclore, et la pauvre musique d'Auber toujours courante et guillerette, avec son orchestration si étriquée, allait paraître bien maigre auprès de celles de Rossini, de Meyerbeer, de Weber et d'autres encore dont le galant vieillard n'a même pas soupçonné le génie écrasant. Aujourd'hui, toute cette partition tombe en poussière; des rôles entiers s'émiettent : ceux d'Alphonse et d'Elvire avec leur faux alliage de virtuosité italienne, ce traître à l'eau de rose du nom de Pietro et enfin cette pauvre muette, dont la pantomime est rendue par de petits motifs sans couleur, sans expression. Il reste, à la vérité, quelques récits bien frappés dans le rôle de Masaniello, mais toujours accompagnés par de maigres trémolos, deux ou trois chœurs, bien écrits dans une forme toute conventionnelle : celui de la Prière et celui du Marché; certains airs de danse agréables, quoiqu'un peu simples pour des

oreilles habituées à de bien autres recherches de timbres, et enfin quelques phrases de ténor, d'une déclamation énergique, au début du fameux duo : *Amour sacré de la patrie*, dont le motif principal est bien loin de valoir le début. On a crié *bis* par tradition l'autre soir, mais des protestations se sont fait entendre et la claque a dû se rabattre sur la Prière, que les chœurs ont dite avec des nuances d'orphéons, des oppositions de *piano* et de *forte* qui séduisent toujours le vulgaire et n'ont pas le sens commun.

Si Auber a atteint, au début de ce duo célèbre et surtout dans la phrase : *Mieux vaut mourir que rester misérable,* une force d'expression, une ampleur de formes qu'il n'a jamais eues ailleurs, c'est qu'inconsciemment peut-être il y a scrupuleusement observé la prosodie. Encore aujourd'hui, nombre de compositeurs souvent applaudis ont la barbarie et commettent la sottise de s'en écarter. Ceux-là se vantent d'être et sont bien de l'école d'Auber, qui brisait les mots, hachait les vers et les réduisait en une bouillie informe. Castil-Blaze, qui n'entendait pas raillerie sur ce chapitre et qui avait raison, a écrit une fantaisie des plus amusantes sur toutes les insanités qu'Auber prête à Scribe en le défigurant. Qu'est-ce que signifie ce vers ainsi prosodié : *Amis, la ma-tinée est belle*, sinon qu'un Lama de l'Inde a une maîtresse du nom de Tinée et que ses amis le félicitent : *Ami Lama, Tinée est belle.* Et celui-ci : *Jet-te tes fi-lets en si-lence !* indique-t-il autre chose qu'un père dénaturé jetant ses fils à

la mer sans faire de bruit : *Jet-te tes fils laids en silence.* Qu'est-ce que peut bien exprimer une musique dont l'auteur se complaît dans un pareil gâchis ?

La critique et le public s'en sont pris aux interprètes de leur désillusion. L'ensemble est médiocre assurément ; mais Mlle Daram et M. Bosquin ne sont ni meilleurs ni pires que leurs devanciers dans des rôles ridicules à tous les points de vue, et M. Villaret, pour fatigué qu'il fût dans la romance du Sommeil, a bien enlevé les passages de vigueur. M. Lassalle n'a pas la voix assez mordante pour le rôle de Pietro, et Mlle Mauri mime très médiocrement celui de Fenella. Elle est, de plus, mal habillée. Jusqu'à la reprise de 1863, Fenella était vêtue en danseuse, avec jupes bouffantes et souliers de danse. C'était absurde, et M. Perrin eut l'excellente idée de faire endosser à Mlle Marie Vernon, si pudiquement jolie et si touchante dans ce rôle, les véritables habits des paysannes de Procida. Le costume de Mlle Mauri est bien encore le même, mais une jupe trop courte et des souliers à talons au lieu d'espadrilles suffisent à le dénaturer. Et maintenant qu'on a repris ce beau chef-d'œuvre, à quand *le Philtre* ou *Gustave III* ?

II

LE CENTENAIRE D'AUBER

Janvier 1882.

C'est vraiment une redoutable épreuve que la

célébration d'un centenaire, et les artistes d'un génie supérieur ont seuls le don d'y résister. Elle est même infiniment plus dangereuse pour un compositeur que pour tel autre artiste : peintre, poète ou sculpteur; pour ceux-ci, en effet, leurs œuvres demeurent ce qu'elles sont, là où elles sont. Les productions du poète sont simplement publiées et les créations du peintre exposées : les lit ou va les voir qui veut. Avec le compositeur, au contraire, il faut absolument pour honorer sa mémoire exhumer plusieurs de ses opéras, surtout si, comme c'est le cas pour Auber, ceux de ses ouvrages qu'on continue à jouer sont en petit nombre. Et cette reprise indispensable accuse alors les rides de force morceaux, autrefois célèbres, qu'on citait de mémoire sans trop les connaître et qu'on connaît désormais trop bien. Dans ces conditions, la célébration d'un centenaire a tout simplement l'air d'un mauvais tour qu'on joue au défunt pour se débarrasser de lui une bonne fois.

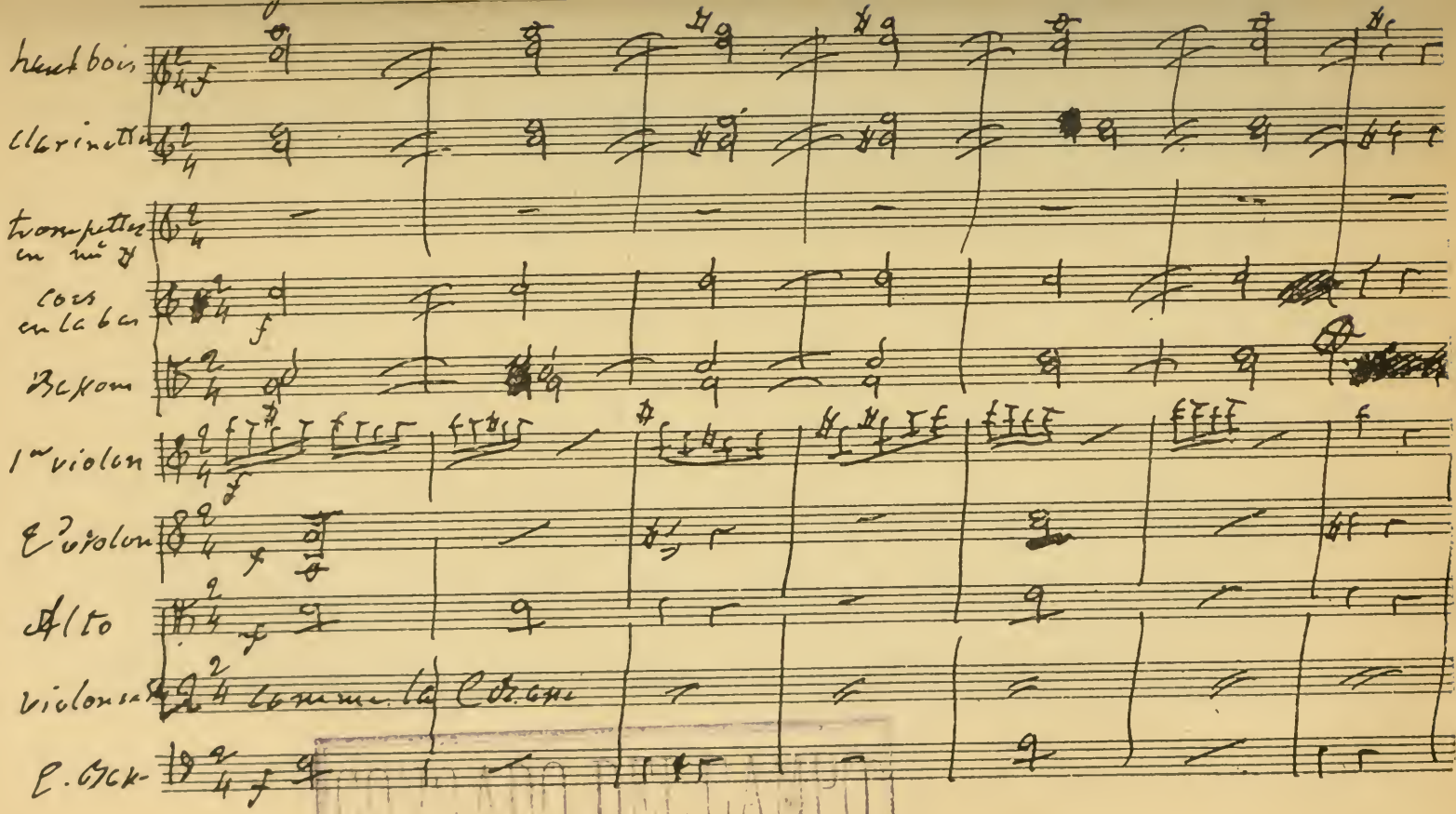
Et puis pourquoi fêter le centenaire d'un compositeur au moment même où son crédit décline à ce point que deux ou trois ouvrages surnagent seuls des quarante-trois qu'il eut occasion d'écrire, et qui, presque tous, obtinrent naguère un très grand succès? Qu'on célèbre dans vingt et un ans d'ici l'anniversaire de la naissance de Berlioz; à la bonne heure! Il est possible, au train dont vont les choses, que ce maître ait reconquis alors une place également brillante au théâtre et au concert, et cette cérémonie marquera le point

suprême d'une réparation tardive accordée à un compositeur de génie après une existence agitée et traversée d'amères déceptions ; mais c'est tout le contraire avec Auber. Il a eu une carrière on ne peut plus heureuse à tous les points de vue ; il a été pendant cinquante ans l'enfant gâté de la fortune et du public; il a même obtenu infiniment plus de succès et d'honneurs que n'en comportait son véritable mérite : il suffit, pour s'en assurer, de voir où en sont aujourd'hui ses œuvres. Et c'est là le moment qu'on choisit pour le glorifier à l'égal des plus grands compositeurs de génie, en exhumant je ne sais combien de morceaux plus défraîchis les uns que les autres ! Auber, le véritable Auber, l'homme heureux, le sybarite par excellence, aurait eu horreur d'une cérémonie aussi triste : il aurait demandé grâce à ses exécuteurs.

On nous dit bien en prose et en vers qu'Auber est le musicien français sans rival, qu'il aimait Paris de tout son cœur et n'a pas voulu le quitter pendant le siège; qu'il a dû alors sacrifier son cheval pour la boucherie et que ce dernier sacrifice avait porté le coup de grâce au vieillard déjà frappé par la disparition des frais minois du Conservatoire. Assurément, ce sont là des titres, mais tous ces beaux sentiments ne changent rien aux affaires posthumes du compositeur. Où donc en sont aujourd'hui ses intérêts musicaux ? A l'Opéra, c'est comme fini. *La Muette* a bien été reprise il y a deux ou trois ans, par point d'honneur national, mais cette partition parut si maigre en son

ensemble et si vieille qu'on dut l'abandonner au bout de quelques représentations; il a fallu le centenaire à célébrer pour qu'on songeât à la remettre en scène. Encore quelques soirées de circonstance et tout sera dit sur cet ouvrage. Il n'en restera que quelques morceaux, exactement ceux que M. Colonne a fait entendre à son dernier concert : l'ouverture, la tarentelle, la Prière, le duo célèbre et l'air du Sommeil; encore y a-t-il des doutes pour ce dernier morceau. A l'Opéra-Comique, *Haydée* elle-même est abandonnée ; on joue encore *les Diamants* ou *le Maçon* comme appoint, mais il n'y a que *le Domino noir* et *Fra Diavolo* qui attirent généralement le public. Le premier de ces ouvrages est certainement celui qui durera le plus longtemps, qui survivra peut-être, et cela grâce à la charmante comédie de Scribe, admirablement intriguée, au moins autant qu'à la jolie musique d'Auber. *Fra Diavolo*, d'abord plus populaire, est moins fin, moins achevé d'ensemble et paraît devoir aller moins loin que *le Domino noir*. Qui vivra verra.

A l'Académie nationale de musique et de danse, on a trouvé le meilleur moyen qui fût d'honorer Auber, en sacrifiant la musique à la danse; et l'aimable vieillard, toujours vert, qui n'aimait rien tant que de voir trémousser de jolies jambes, aurait été ravi de lorgner M^lles^ Sangalli et Mauri réunies pour la première et dernière fois de leur vie dans un pas dansé en son honneur. C'était merveille de voir ces deux rivales, réconciliées pour un soir, lutter à qui honorerait



CUARTO DEL ARTE
BIBLIOTECA

le mieux par ses cabrioles et jetés-battus le grand musicien qu'aucune d'elles n'a jamais vu. Ce pas des Calabraises, dessiné sur des airs tant de *Marco Spada* que de *l'Enfant prodigue* et intercalé dans le ballet de *la Muette*, a été le grand succès de la soirée. Au lever du rideau du cinquième acte, en face du Vésuve impatient de gronder mais respectueux du génie, tous les artistes de l'Opéra, costumés en Napolitains, plus Mlle Krauss, vêtue en muse, ont chanté une cantate improvisée par MM. Gille et Delibes. Le premier avait écrit les vers; le second les a adaptés, non sans les modifier en grande partie, à différents airs de *l'Enfant prodigue*, du *Philtre*, de *le Dieu et la Bayadère* et du *Lac des Fées*, tous motifs assez peu saillants, sauf la petite phrase pour voix de femmes tirée du *Lac des Fées*, qui ne manquait pas d'agrément; et l'on aboutit, pour finir, à l'inévitable : *Amour sacré de la patrie*, entonné à l'unisson par toutes les voix. Pauvre Auber! Il a dû bien souffrir, lui qui n'aimait ni le bruyant, ni le brutal en musique : on ne pouvait pas aller davantage contre ses goûts.

A l'Opéra-Comique on a voulu faire du centenaire d'Auber une fête pour le public, non pour la presse. En bon français, cela signifie qu'on se réservait de louer la plus grande partie de la salle à qui voudrait payer très cher. Ni M. Vaucorbeil, ni M. Pasdeloup, ni M. Colonne, ni même M. Broustet n'avaient eu pareille idée. A M. Carvalho revient l'honneur de l'avoir trouvée et mise à exécution : c'est décidément un direc-

eur habile, et qui s'entend à battre monnaie avec es mânes d'Auber. Pour commencer la fête, on donné le premier acte du *Maçon* chanté par MM. Nicot et Mouliérat, Mlles Thuillier et Chevalier (on y avait rattaché le duo de la dispute les deux femmes, au troisième acte); après quoi nous avons eu le duo final de *Manon Lescaut*, un opéra de la mauvaise période d'Auber et qui remonte à 1856. Cette scène de la mort de Manon repentante affecte de hautes visées dramatiques et n'a ni passion ni tendresse; elle était chantée à l'origine par Mme Marie Cabel et le ténor Puget; elle l'était ces jours-ci par Mlle Isaac et M. Furst qui s'épuisaient en vains efforts pour en tirer quelque chose: ils y parviendront peut-être une autre fois.

La plus grande partie de la soirée était remplie par un concert-intermède. M. Carvalho avait d'abord eu l'idée assez heureuse de reprendre un des premiers ouvrages d'Auber, *le Concert à la cour*, en introduisant dans la scène du concert différents morceaux du maître. Il avait même chargé M. Jules Barbier de « corriger » la pièce de Scribe et Mélesville, et ce correcteur-juré, qui ne doute de rien, avait entrepris de remettre au point l'ouvrage de ses prédécesseurs. J'aurais été curieux de voir comment M. Barbier, qui n'a jamais rien pu tirer de son propre fonds, et qui sait tout au plus découper des suites de scènes dans des romans, drames ou poèmes célèbres, s'y serait pris pour corriger ces deux maîtres en l'art de conduire une intrigue et de bâtir une

pièce. Il paraît qu'il n'y réussit guère et son travail ne valant pas le diable, on mit de côté Scribe et Mélesville : impossible de les jouer sans l'estampille Jules Barbier.

Donc à la place du *Concert à la cour*, un concert tout court. En tout quatorze morceaux : l'ouverture de *la Part du Diable* et celle de *Zanetta*, toutes les deux d'égale valeur; puis la *danza* du *Premier Jour de bonheur ;* un grand chœur du *Cheval de bronze* et un autre de *Fra Diavolo;* les médiocres couplets du moine quêteur, dans *Marco Spada*, chantés par M. Fugère, et l'air à roulades du *Cheval de bronze*, roucoulé par M. Taskin; l'air varié des *Diamants de la Couronne* et celui non moins varié d'*Actéon*, le premier chanté par Mme Bilbaut-Vauchelet, le second par Mme Carvalho; le joli duo du *Premier Jour de bonheur*, par les deux mêmes cantatrices, le quatuor de *la Sirène*, par MM. Talazac, Herbert, Carroul et Belhomme, et celui de *Lestocq*, par Mmes Mézeray, Dupuis, Cordier et M. Barré; l'air de *la Sirène*, chanté par M. Talazac, et le chœur de *Foli-Foo*, un badinage chinois retiré du *Cheval de bronze* avant la représentation, et que chantent les élèves du Conservatoire. On les habitue ainsi à la grande musique classique. En somme, cet intermède a été d'un froid glacial; tous les artistes de la troupe ont défilé devant nous, et tous ont été rappelés une fois. Mme Carvalho, seule, a dû revenir deux fois et c'était justice. Il m'a semblé que plusieurs faisaient mine d'être ou enroués ou enrhumés; il n'y paraissait

guère en tout cas, car ils n'ont pas plus mal chanté que d'autres fois.

Après cet intermède interminable, on a dressé sur la scène un buste d'Auber, et M. Delaunay est venu déclamer des vers de M. Jules Barbier en l'honneur d'Auber, de l'école française et surtout de lui, M. Jules Barbier. L'auteur parle fort peu dans ces vers de l'illustre défunt, mais il lance force traits émoussés contre la musique envahissante de Berlioz et probablement de Richard Wagner ; car il ne prononce aucun nom : pour le faire, il aurait fallu quelque courage. Sans plus s'aventurer qu'il ne convient, M. Barbier raille avec autant d'esprit que de conviction les « obscurités algébriques » de cette musique incompréhensible et nous engage à défendre encore et toujours l'art français contre les invasions de l'étranger. Sa pensée est assez claire, en somme : il fait bon marché d'Auber avec lequel il n'a jamais collaboré, qu'il a dû fort peu connaître, et célèbre indirectement des œuvres qu'il aime et qui lui rapportent gros : *Faust*, *Hamlet*, *Mignon*, *Paul et Virginie*, etc. Voilà pour lui de vrais, d'incontestables chefs-d'œuvre ; il n'en connaît pas d'autres. Ses vers, on le voit, sont d'un homme aussi délicat que désintéressé.

Auber étant né le 29 janvier 1782 et le 29 janvier 1882 tombant un dimanche, les directeurs de concerts dominicaux n'ont pas cru pouvoir se soustraire à l'obligation de fêter un compositeur dont ils ne jouent jamais une note, ou peu s'en faut. M. Colonne avait exhumé certains essais de

la jeunesse d'Auber : un trio pour piano et cordes, un concerto de violoncelle, un autre de violon, toutes productions misérables qu'il a fallu corriger, raccourcir et renforcer; puis il a fait entendre le finale du *Serment*, l'air classique du *Concert à la cour*, le gracieux duo pour voix de femmes du *Premier Jour de bonheur*, enfin toute *la Muette* ou du moins tout ce qui restera de cet opéra-ballet. Chez M. Pasdeloup, des fragments de *l'Enfant prodigue,* assez bien chantés par M. Auguez et Mlle Marimon, un andante pour hautbois, un *O Salutaris*, l'ouverture et le duo de *la Muette*, le chœur des pages de *la Fiancée du roi de Garbe* et toujours l'air du *Concert à la cour*. Il n'est pas jusqu'à M. Broustet qui n'ait éprouvé le besoin d'exécuter deux ou trois morceaux d'Auber, dont la marche avec chœur du Bœuf Apis. Pour compléter la fête et lui donner son sens véritable, il a commencé par le *Requiem* de M. Verdi : M. Broustet aurait-il de l'esprit ?

Mais la palme appartient sans conteste à M. Lamoureux, pour sa façon d'honorer cette grande mémoire. Il a joué simplement l'ouverture de *la Grotte de Fingal*, la *Symphonie avec chœur*, rendue en perfection par un orchestre et des chœurs remarquablement disciplinés, plus deux morceaux charmants de Richard Wagner : le chant des fileuses, du *Vaisseau fantôme,* et le chœur des fiançailles, de *Lohengrin*. Rien d'Auber : on ne fera pas mieux dans cent ans.

WEBER

OBERON

Juin 1876.

Oberon est, comme on sait, le dernier ouvrage de Weber : il fut représenté, le 12 avril 1826, sur le théâtre de Covent Garden, pour lequel il avait été composé ; et, six semaines après cette représentation, Weber mourait à Londres, dans la nuit du 4 au 5 juin : il n'avait pas tout à fait quarante ans. Lorsque Weber accepta d'écrire cet opéra pour Londres, il était également sollicité par le chevalier de Cussy, ambassadeur de l'Opéra français, de composer un grand opéra pour Paris et de venir l'y diriger ; mais il se laissa séduire par les propositions plus avantageuses de Charles Kemble, directeur de Covent-Garden, qui lui offrait en outre de conduire les exécutions de *Preciosa*, du *Freischütz*, et de fixer lui-même le chiffre de ses honoraires : il demanda et obtint 1,000 livres pour la partition et 220, de plus, par concert. Kemble lui avait aussi laissé le choix entre deux sujets : *Faust* et *Oberon ;* Weber choisit le dernier, afin de ne pas gêner Spohr, qui travaillait à un *Faust*, de même que Spohr avait autrefois renoncé à s'inspirer du *Freischütz* pour lui laisser le champ libre : simple échange de bons procédés. L'arrangeur, nommé

Planché, qui combinait ensemble une légende du cycle de Charlemagne avec *le Songe d'une nuit d'été* et *la Tempête*, de Shakespeare, envoya de Londres à Weber les scènes éparses, au gré de son travail, et sans le renseigner sur celles qui devaient suivre ou précéder. Cet écrivain, d'origine française et fixé en Angleterre, indique que le livret d'*Oberon* fut tiré par lui d'un vieux roman français, *Huon de Bordeaux*, chanson de geste en dix mille vers, où Wieland aurait aussi puisé le thème de son célèbre poème d'*Oberon*, que le compositeur allemand avait surtout en vue à travers le canevas de la pièce anglaise [1].

Weber distinguait bien les défauts de ce drame, mais comme il n'en connaissait pas le plan général, il en était réduit à discuter par lettres sur des points de détail : le temps pressait d'ailleurs, et l'on ne pouvait faire que des retouches légères. C'est ainsi qu'il écrivait au librettiste le 6 janvier 1825 : « ... La coupe d'un opéra anglais diffère essentiellement de celle d'un opéra allemand, car le premier est plutôt une pièce avec chant qu'un opéra. Je dois dire, cependant, que je ne trouve rien à changer au premier acte, si ce n'est le finale : le chœur me paraît inutile en cet endroit ; il pourrait bien ne pas intéresser le public, qui sera tout occupé du chant de Rezia. Aussi voudrais-je vous prier

1. Suivant la mauvaise habitude française, les traducteurs sont seuls mentionnés sur l'affiche. Si pauvre littérateur qu'ait été Planché, convient-il d'oublier tout à fait qu'après tout il est l'auteur du poème ?

d'ajouter quelques paroles de joie et d'espérance à la partie de Rezia, de façon qu'elle se puisse réunir au chœur que je mettrais alors au second plan. » C'est là précisément ce que Weber fit par la suite. Il écrivait encore à Planché le 19 février : « Ces deux actes (les derniers) sont remplis des plus grandes beautés ; le tout me plaît fort et je m'efforcerai de ne pas rester au-dessous de vous. Vous devez avoir d'autant plus de confiance en ces éloges que, je vous le répète, la coupe de l'ensemble est tout à fait contraire à mes idées et absolument étrangère à mes principes. L'introduction d'un si grand nombre de premiers rôles non chantants, la cessation de la musique dans les situations les plus importantes, tout cela enlève à notre *Oberon* le nom d'opéra et s'opposerait à sa représentation partout ailleurs qu'en Angleterre, ce qui serait pour moi une triste affaire. Mais allons quand même de l'avant !... »

Pour serrer de plus près le poème qu'il avait à mettre en musique, Weber, malgré la maladie qui le consumait, se mit à étudier le matin la langue anglaise avec un nommé Carey, à partir du 20 octobre 1824 : il fit de sérieux progrès en un an et demi d'études et ne cessa ses leçons que cinq jours avant son départ pour Londres. Weber écrivit les premières notes d'*Oberon* à Dresde, le 23 janvier 1825, puis il travailla par saccades à son nouvel opéra, faisant succéder de longues périodes de repos à un labeur obstiné : il le termina en majeure partie du 8 au 25 septembre, après une saison fortifiante aux eaux d'Ems ;

mais il y mit la dernière main à Londres même, cinq jours avant la représentation. Sur la partition manuscrite conservée à Saint-Pétersbourg, — elle appartient à l'empereur de Russie, comme celle du *Freischütz* au roi de Prusse et celle d'*Euryanthe* au roi de Saxe, — chaque morceau est daté par Weber avec une précision extraordinairement scrupuleuse. Après l'introduction, on lit : « Achevée le 11 septembre 1825, dans le jardin de Kolsachen » ; après le chœur des Génies : « Achevé le 11 novembre 1825, à Dresde », etc., etc.; enfin, après l'ouverture : « Achevée à Londres, le 7 avril 1826, à onze heures trois quarts de la nuit, ainsi que tout l'ouvrage d'*Oberon... Soli Deo gloria.* »

Lorsque l'époque de son engagement avec le directeur du théâtre de Covent-Garden fut arrivée, il se mit en route avec son ami Fürstenau, et quitta Dresde le 16 février 1826. Il traversa Leipzig, Weimar, s'arrêta un jour à Francfort, et arriva le 25 février à Paris, où il ne resta que peu de jours. Il y vit Rossini, et assista à la reprise d'*Olympie*, effectuée le lundi 27 pour le bénéfice et la retraite de Mme Branchu, qui représentait Statira à côté de Mlle Cinti (Olympie), de Dérivis et d'Adolphe Nourrit (Antigone et Cassandre) : l'excellence de l'orchestre et la richesse du spectacle excitèrent surtout l'admiration du célèbre voyageur [1]. Weber nous quitta

1. Voir le récit détaillé du passage de Weber à Paris dans mon : *Paris dilettante au commencement du siècle.* (Firmin Didot, 1884.)

le 2 mars, et il arriva le 5 à Londres, où il demeura dans la maison du compositeur Georges Smart : il fut accueilli avec enthousiasme lorsqu'il parut à Drury Lane et à Covent-Garden, et surtout lorsque, conformément à son traité, il dirigea à ce dernier théâtre des représentations du *Freischütz*. Un mois après son arrivée, le 12 avril, *Oberon* paraissait sur la scène avec un succès éclatant, que lui-même certifie dans une lettre écrite à sa femme immédiatement après la première représentation :

« Ma chère Lina, grâce à Dieu et à sa toute-puissante volonté, j'ai obtenu ce soir le plus grand succès de ma vie. L'émotion qu'a produite en moi un pareil triomphe est impossible à décrire. A Dieu seul en appartient la gloire. Lorsque je fis mon entrée dans l'orchestre, la salle, remplie jusqu'aux combles, éclata en applaudissements frénétiques. Les chapeaux et les mouchoirs voltigeaient dans l'air. L'ouverture a été exécutée deux fois, ainsi que plusieurs morceaux. L'air que chante Braham au premier acte a été redemandé, puis la romance de Fatime, et le quatuor au second acte. On voulait même faire recommencer le finale. Au troisième acte, on a fait répéter la ballade de Fatime. A la fin de la représentation, j'ai été rappelé sur la scène par les acclamations enthousiastes du public, honneur qu'aucun compositeur n'avait obtenu avant moi en Angleterre. Tout a très bien marché, et tout le monde était heureux autour de moi. En voilà assez pour aujourd'hui, ma bien chère

amie, car ton pauvre mari est sur les dents ; mais il n'aurait pu goûter un sommeil paisible s'il ne t'avait annoncé tout aussitôt cette nouvelle faveur du ciel. Bonne nuit ! Puisses-tu avoir dès aujourd'hui le pressentiment de cet heureux succès ! »

Il ajoutait encore le lendemain, avant de fermer sa lettre : « ... Après un tel triomphe, j'ai conscience que je viens de faire un pas décisif, et cette idée est douce à mon cœur. En tout cas, je me suis trouvé avec *Oberon* dans une situation bien autrement incertaine qu'avec mes précédents ouvrages. C'était vraiment une grosse partie à jouer. La rivalité des théâtres, l'extrême susceptibilité du public, toujours enclin à l'opposition, les accidents survenus la veille de la représentation... [1], autant de raisons qui ont doublé pour moi le prix du succès. La Paton a chanté magistralement, avec quel feu et quel amour ! Combien de fois j'ai pensé à toi en l'écoutant !... »

Weber avait donc bien fait, au seul point de vue du succès, de céder aux exigences du vieux ténor anglais Braham, mais il avait eu tort, au point de vue absolu, de ne pas maintenir les droits du compositeur contre les fantaisies de l'interprète. Aussi éprouve-t-il quelque embarras à appuyer sa condescendance de bonnes raisons dans une lettre adressée à sa femme le 31 mars : « Il a passé par la tête de Braham d'avoir une

1. Miss Paton avait reçu un fragment de décor sur la tête et n'avait pu prendre part à la répétition générale.

grande scène comme celle du *Freischütz*, en place de l'air du premier acte, qui est en effet trop haut, car il n'a pas été écrit pour sa voix. J'ai d'abord repoussé sa demande ; mais comme Braham connaît très bien le goût du public anglais, dont il est l'idole, j'ai dû céder. Je lui ai composé une grande scène de bataille, que je ne mettrai pas dans la partition que je destine à l'Allemagne, car j'aime beaucoup l'air du premier acte. » Le rôle de Puck fut créé par miss Vestris et celui de Rezia par miss Paton, dont Weber appréciait fort la belle voix et qu'il regardait comme une cantatrice de premier ordre : on dit même qu'elle perdit la santé par suite des efforts violents qu'elle dut faire pour chanter le grand air du second acte : *Vaste Océan !*

On croit généralement qu'*Oberon* éprouva à peu près à Londres le même sort que *Guillaume Tell* à Paris, qu'après l'accueil enthousiaste du premier soir, l'opéra ne se soutint pas également aux représentations suivantes et que de rares amateurs continuèrent seuls à l'apprécier. C'est là une erreur, car toute la salle avait été louée à l'avance pour les douze représentations que Weber devait conduire et qu'il conduisit en effet : l'affluence et le succès ne diminuèrent aucunement et la vogue de l'œuvre resserra encore les rapports sympathiques de l'auteur avec son public [1]. Il se peut cependant que le succès se soit

1. Weber assure à sa femme que « les représentations se suivent sans interruption et se donnent toujours devant une salle comble. » Nous savons aussi par sa correspon-

refroidi lorsque Weber ne fut plus là, et d'ailleurs la presse s'était dès le début mise en opposition avec le public; elle critiquait très vivement la nouvelle partition et lui adressait surtout le reproche éternel de *manquer de mélodie et d'être difficile à comprendre*. Ces critiques impressionnaient vivement Weber, mais il put se consoler un peu en lisant l'article d'un journal spécial, l'*Harmonicon*, où se trouvaient relevées toutes les beautés de l'ouvrage et qui se terminait par ces paroles prophétiques : « Weber a dépassé l'époque où il a vécu; il sera mieux compris de l'avenir. » L'auteur d'*Oberon* n'était pas le premier compositeur qui dût en appeler à la postérité de l'injustice des journaux de son temps : il ne fut pas non plus le dernier.

Weber mourut subitement dans la nuit du 4 au 5 juin; la veille encore, il parlait avec bonheur de son retour en Allemagne, son départ ayant été avancé et fixé au 6 juin, pour qu'il échappât plus vite au climat défavorable de l'Angleterre. Depuis un an déjà, et peut-être davantage, Weber semblait prévoir la mort prochaine au bout de la maladie organique dont il souffrait depuis des années. Une de ses élèves, M^me^ Levasseur, née Zeis, étant allée le voir en juin 1825, à sa maison de campagne, près de Dresde, a écrit à ce sujet : « Je fus frappée de son abattement et de sa tristesse. Me trouvant un instant seule avec lui dans son cabinet de travail,

dance que l'opéra alla tout d'une traite assez loin, car la vingt-neuvième exécution eut lieu le 29 mai.

près du piano, je ne pus retenir mes larmes, et, lui prenant la main, je lui dis : Tout passe ici-bas ! C'est devant ce piano que j'ai vécu les heures les plus heureuses de ma vie. — Oui, me répondit-il, tout passe, et moi, je suis perdu. Chère enfant, puissiez-vous ne jamais savoir ce que c'est que de se sentir mourir jour par jour, de voir la mort s'approcher !... »

Ce fut un deuil général dans la ville de Londres, qui fit à son hôte illustre de magnifiques funérailles : le 15 juin, à neuf heures, le cortège se mit en route, cortège qui avait toute la pompe des grandes cérémonies anglaises. Des hérauts en deuil, des pages Moyen-Age suivaient le char funèbre aux armes de la famille Weber, avec cette simple inscription : *Resurgam*. On exécuta le *Requiem*, de Mozart, qui fut chanté par Lablache, miss Paton, Stephens et l'élite des artistes alors réunis à Londres. Mais Weber avait souvent manifesté le désir de reposer auprès des siens après sa mort. En 1841, le journal *Europa* rappela à l'Allemagne le vœu de son enfant ; un comité se forma aussitôt à Dresde qui recueillit de nombreuses souscriptions, mais qui se sépara sur le bruit répandu que l'Angleterre refusait son assentiment. Deux ans plus tard, le baron Max de Weber obtenait à Londres l'autorisation désirée, le comité se reformait sous la présidence de Richard Wagner, alors maître de chapelle de la cour, à Dresde, et, à la fin du mois d'octobre 1844, les dépouilles mortelles de Weber arrivaient à Dresde, où elles étaient pieusement accueillies.

Wagner, qui avait composé une marche funèbre sur des motifs d'*Euryanthe*, prononça aussi quelques paroles pour saluer, au seuil de son pays, les cendres du maître qu'il admirait tant :

« Non, jamais il n'exista musicien plus allemand que toi ! Où que t'emporte ton génie, même au royaume éthéré de la fantaisie, alors et toujours tu restes attaché par les liens les plus tendres au cœur du peuple allemand, avec lequel tu fus toujours d'accord, comme un enfant naïf qui rit et qui pleure en entendant conter les légendes de son pays natal. Oui, ce fut cette sorte de naïveté enfantine qui t'accompagna jusqu'après l'âge mûr et qui te conserva cette pureté et cette fraîcheur dans lesquelles réside ton originalité vraie. Comme ce don magnifique demeura toujours intact chez toi, tu n'eus jamais besoin de rien chercher : il te suffisait simplement de sentir, et c'était toujours ton pays qui chantait par ta bouche. Oui, tu l'as conservée jusqu'à la mort, cette qualité incomparable ; tu ne l'as jamais sacrifié, ce bel héritage de la famille allemande, et jamais tu ne nous as trahis. Regarde : l'Anglais te rend justice, le Français t'admire, mais l'Allemand seul peut t'aimer, car tu lui appartiens, tu es comme un beau jour de sa vie, une goutte brûlante de son sang, un morceau de son cœur. »

Oberon, traduit en allemand, sous les yeux mêmes de Weber, par son ami Hell, fut représenté avec grand succès à Leipzig, le 23 décembre 1826, puis les années suivantes, à Berlin et à Vienne. Quatre ans après, une troupe de

chanteurs allemands venait l'exécuter à Paris, au théâtre Favart. Cette compagnie, dirigée par Rœckel et composée du célèbre ténor Haizinger, de l'admirable tragédienne lyrique Schrœder-Devrient, puis de Rœckel lui-même, de Woltereck, Fischer, Wieser, de Mmes Fischer et Roland, avait commencé ses spectacles le 6 avril 1830 par *le Freischütz;* après quoi étaient venus le *Faust* de Spohr, *le Sacrifice interrompu* de Winter, *Bibiana* de Pixis et *Fidelio* de Beethoven. *Oberon* fut joué, enfin, le mardi 25 mai. Si *le Freischütz* était déjà connu et apprécié des amateurs parisiens, grâce aux représentations de *Robin des Bois* à l'Odéon, en 1824, et à celles plus exactes et moins comprises de l'opéra original données, en 1829 et 1830, par la troupe allemande de Rœckel à Favart, il s'en fallait bien qu'il en fût de même pour *Oberon*, car l'ouverture, exécutée en 1829 aux concerts du Conservatoire, avait passé presque inaperçue. Raison de plus pour rechercher l'opinion des principaux journaux français, afin de savoir si tous ces juges improvisés, dont deux seulement étaient musiciens : Castil-Blaze et Fétis, ont vu clair dans l'œuvre qu'ils devaient apprécier, ou s'ils n'y comprirent rien de plus qu'à tout autre chef-d'œuvre, *Don Juan* par exemple.

Fétis reproche surtout à cet opéra, qu'il trouve d'ensemble inférieur au *Freischütz*, « de ne contenir aucun grand développement de forme », et il croit retrouver dans cette œuvre des traces évidentes des souffrances de l'artiste ; il s'abstient

du reste de la juger en dernier ressort après une seule audition et une exécution assez médiocre [1], mais il présente ces considérations générales sur le talent de Weber : « C'est par le dépérissement de sa santé et l'affaiblissement de ses forces qu'il faut expliquer la différence qu'on remarque entre cette dernière production et ses autres ouvrages. Ce n'est point, comme dans *le Freischütz*, une manière parfois vive, sauvage et grandiose, mais un style doux, mélancolique et fécond en effets neufs, d'un genre délicat et gracieux. Une teinte d'originalité fort remarquable est répandue sur plusieurs morceaux ; mais, dans quelques autres parties de l'ouvrage, il y a faiblesse et monotonie. »

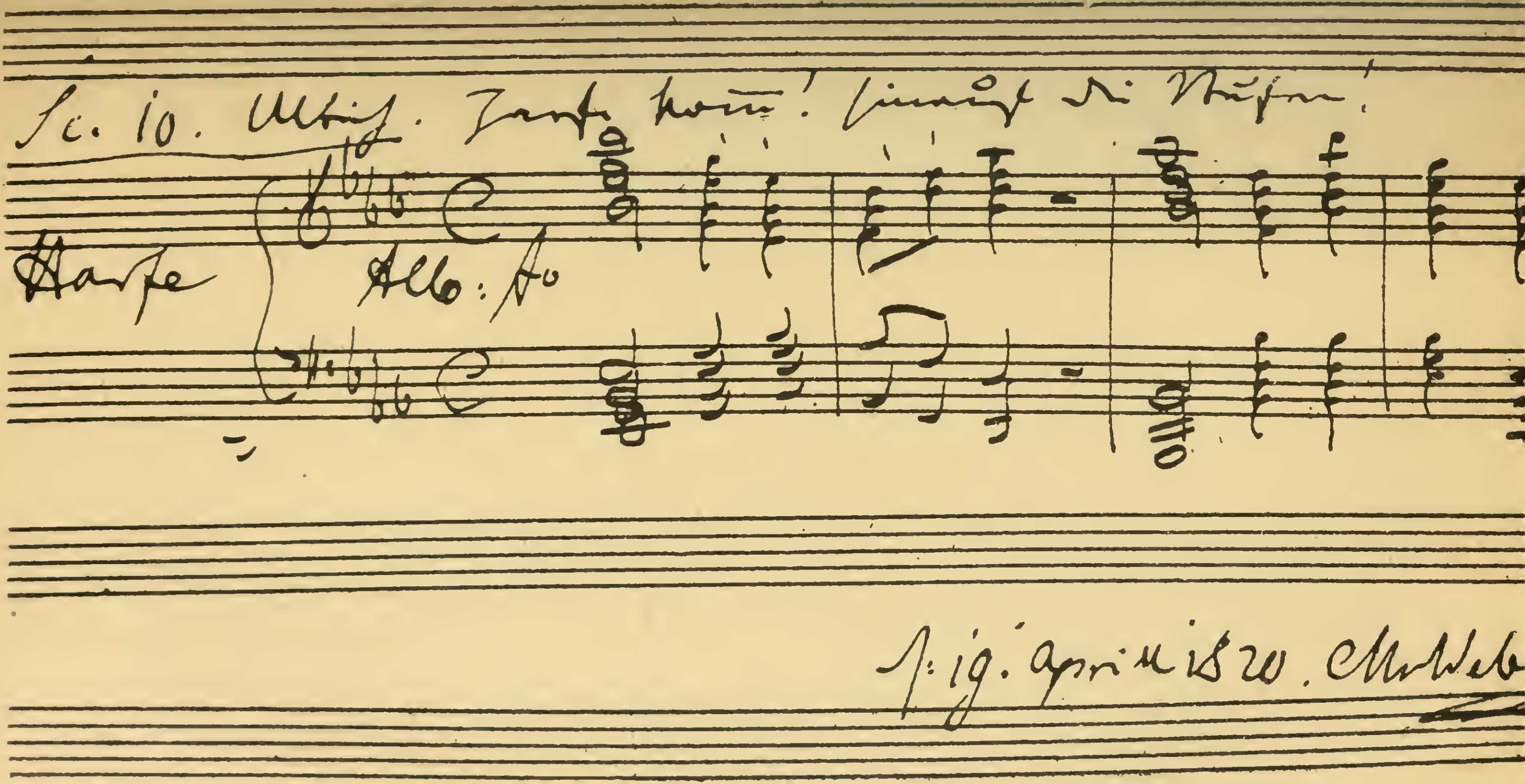
Éloge aussi à *la Quotidienne*, dont le rédacteur apprécie surtout « la souplesse et la variété du talent de Weber » ; éloge encore plus accusé et mieux motivé aux *Débats*, où le célèbre XXX défend avec une chaleur presque paternelle ce nouvel ouvrage de l'auteur du *Freischütz*, de ce *Freischütz* qui rapportait de si bons profits à Castil-Blaze. Il est vrai d'ajouter que, pour mieux faire accepter *Oberon* par le public, le directeur Rœckel y avait introduit le fameux chœur des chasseurs d'*Euryanthe*, non point tel que Weber

1. Haizinger était moins bien placé dans Huon que dans tout autre rôle ; Mlle Schmidt et Wieser étaient très plaisants dans Fatime et Scherasmin ; enfin Mme Schrœder-Devrient était remarquable dans Rezia, mais une indisposition la força presque aussitôt de se faire remplacer par Mme Fischer, qui lui était bien inférieure : tout le reste était d'une médiocrité absolue.

l'avait écrit, mais tel que Castil-Blaze l'avait arrangé pour son opéra : *la Forêt de Sénart*, tel qu'on l'exécutait alors aux concerts du Conservatoire — et qu'on l'y exécute encore aujourd'hui. XXX aurait donc eu bien mauvaise grâce à maltraiter un opéra où l'on faisait si bon usage des arrangements de Castil-Blaze.

Le Constitutionnel attribue à *Oberon* un peu moins de place, — vingt lignes en tout, — qu'à un petit opéra-comique : *Attendre et courir,* mis en musique par Halévy et de Ruolz, et encore craint-il de se compromettre, si brièvement qu'il en parle, car voici tout ce qu'il trouve à dire de la partition : « *Oberon* n'est plus *Freischütz*, avec sa musique infernale ; c'est une création pleine de charmes, de grâce et souvent d'élégance. On retrouve la bizarrerie et le style tourmenté de Weber dans quelques airs d'une extrême difficulté; mais l'ouverture, mais le chœur du premier acte, mais la marche qui termine, la barcarolle, le duo, l'air de Fatime sont des morceaux d'une originalité ou délicieuse ou spirituelle. Le troisième acte est de beaucoup inférieur aux deux premiers. Il n'a presque fourni à Weber que des inspirations d'opéra-comique, bien qu'on y trouve un tyran, des bourreaux et un bûcher. » Cet article si étudié ne porte pas de signature, — sans doute par modestie de l'auteur.

Plus prudent encore, *le Moniteur* ne fait que constater en deux mots la grande affluence du public et le « beau talent d'expression » de M^me^ Devrient ; mais quelques jours après, il


Sc. 10.
Harfe
Allo:

reproduit un long article du *Globe*, article « dû certainement, dit-il, à la plume d'un amateur d'une instruction solide et d'un goût très délicat ». Cette étude générale sur l'opéra allemand, à propos de tous les ouvrages joués par la troupe de Rœckel, était de M. Vitet et elle eut un certain retentissement en son temps. Il est très intéressant d'en connaître au moins les lignes principales, celles où le talent de Weber se trouve analysé, parce que cette dissertation littéraire d'un homme de goût, réputé fin connaisseur en musique, indique bien le niveau des opinions musicales du monde à la fin de la Restauration, de cette société si polie et si raffinée, qui se donnait rendez-vous aux Bouffes pour se pâmer d'aise à l'entrée d'Arsace dans Babylone et pour larmoyer élégamment à la fameuse romance du *Saule*.

..... La prédilection de l'Allemagne est aussi la nôtre et, tout en admirant beaucoup les beautés diverses des autres opéras qui nous ont été représentés depuis deux mois, je dirais volontiers : *le Freyschütz !* encore *le Freyschütz !* Sans doute on trouve dans cette partition bien des taches, le style en est souvent lourd et embarrassé ; il y a des détails oiseux, des longueurs, et un défaut assez fréquent de ressources et d'habileté... Or, d'où lui vient ce charme, cette vertu souveraine ? Du caractère si vivement national dont elle est empreinte, de son individualité toute germanique... Eh bien, ce chef-d'œuvre est resté solitaire au milieu de l'arène : nul ne l'avait précédé, nul ne l'a suivi. Je ne parle pas des imitateurs obscurs, ils sont venus en foule : je parle des hommes de talent ; aucun d'eux n'a tâché de faire un autre

Freyschütz.... Quant à Weber lui-même, s'il n'a pas continué et poussé plus avant le mouvement qu'il avait commencé, la faute en est surtout à sa frêle santé et à l'épuisement de ses forces..... Dans *Euryanthe* et dans *Preciosa*, on retrouve encore par élans cette verve chaleureuse, cette originalité pittoresque, ces effets imprévus qui avaient fait la fortune de son chef-d'œuvre. Mais à tout moment on sent que la souffrance vient étouffer le génie, et aux idées les plus brillantes succèdent des développements vagues, des lieux communs languissants. *Oberon*, qu'il écrivit peu de temps avant sa mort, présente ce même mélange de beautés et d'imperfections. On y sent peut-être même davantage de douloureux efforts et une envie parfois heureuse, plus souvent impuissante, de faire du neuf et de l'inattendu. C'est un lourd fardeau qu'un chef-d'œuvre quand on est encore en âge de produire; l'impossibilité de s'égaler soi-même est peut-être encore plus humiliante que la nécessité de s'avouer vaincu par un autre.... Le pauvre Weber n'avait pas besoin de ce terrible assaut pour être arraché à la vie ; peut-être seulement lui dut-il un surcroît de souffrances.

Finalement, *Oberon* eut assez peu de succès pour que la même troupe allemande, revenant à Paris l'année suivante, n'ait pas songé à le reprendre. Sauf les exécutions très espacées de l'ouverture et du chœur des Elfes au Conservatoire, plus ne fut question de cet opéra à Paris de 1830 jusqu'en 1857, époque à laquelle M. Carvalho inaugura par *Oberon* cette série de restitutions de chefs-d'œuvre qui devait faire la gloire et la fortune de son théâtre. C'est le 27 février 1857 que

la pièce de Planché, augmentée, pour le goût français, d'un eunuque ridicule et glapissant, mais demeurée intacte quant à la partie musicale, fit sa lumineuse apparition sur la scène du boulevard du Temple. On sait l'éclatant succès remporté par l'opéra de Weber, succès vraiment populaire et qui attira la foule au Théâtre-Lyrique aussi rapidement qu'elle l'avait écartée du théâtre Favart vingt-sept ans auparavant : de ce jour, la partition de Weber se répandit et fut admirée comme elle méritait de l'être, — peut-être même un peu plus. Et ce succès ne s'épuisa pas d'une seule traite, car lorsqu'il emménagea à la place du Châtelet, M. Carvalho put faire encore, en mai 1863, une reprise d'*Oberon*, qui ne tint pas, il est vrai, tout ce qu'on était en droit d'espérer. La reprise effectuée aujourd'hui avec grand éclat par M. Vizentini est donc la quatrième apparition d'*Oberon* à Paris, la troisième seulement sous sa forme française.

Cette exécution peut passer pour intégrale, car il n'y a de supprimé que le rondo de Huon en *mi bémol*, — le mal n'est pas grand, — et quelques récits du dernier finale, Oberon ne chantant plus, mais déclamant son pardon, et Huon ne présentant plus sa chère Rezia à l'empereur Charlemagne. La jolie marche en *ré*, qui précédait l'entrée de Charlemagne, sert d'introduction au deuxième acte ; enfin la cavatine de Rezia en *fa mineur* est reportée du dernier acte au premier, et le gracieux *allegretto* en *la* pour orchestre, du second au troisième, avant le lever du rideau.

C'est au dernier acte, dans les jardins du bey de Tunis, que M. Vizentini a introduit un joli ballet dansé sur l'ouverture de *Turandot* et sur l'*Invitation à la valse*, orchestrée par Berlioz : le choix de ces morceaux est heureux, à cela près que ce dernier n'a rien d'oriental et que la transition est trop brusque entre l'orchestration simplette de *Turandot* et celle si travaillée de l'*Invitation à la valse*. Il faut se rappeler à ce propos que le caractère de ses airs turcs ou arabes n'était pas sans préoccuper beaucoup Weber : il avait bâti son ouverture de *Turandot* sur un air chinois noté par Rousseau dans son *Dictionnaire de musique ;* il fit de même pour *Oberon*. Il emprunta le thème en *ré* à 3/4 du dernier finale (la danse générale rythmée par le cor d'Oberon) à un air intitulé « Danse turque » dans l'*Essai sur la musique*, publié par La Borde en 1780 ; puis, pour le chœur en *ut* du premier finale, il choisit un thème arabe noté dans les planches du *Voyage en Arabie*, de C. Niebuhr, paru à Copenhague en 1774. On voit par là qu'il aurait probablement hésité à faire danser à Tunis une mélodie aussi allemande que l'*Invitation à la valse*.

Si poétique que soit cette partition, si délicieux que soient ces chœurs d'elfes ou de nymphes de la mer, si gracieuses que soient les ariettes de Fatime, si tendres, si passionnés que soient les élans amoureux de Huon et de Rezia, *Oberon* est inférieur au *Freischütz*, non pas comme valeur musicale absolue, mais parce que Weber n'y a trouvé aucune occasion de montrer

sa puissance dramatique, parce qu'il n'y a pas là de pièce, à vraiment parler, et que c'est bien plutôt une suite de morceaux charmants et orchestrés d'une façon ravissante, mais qui restent presque toujours dans une demi-teinte exquise. Il y aurait aussi des réserves à faire sur l'emploi de roulades superflues, — ce n'est pas le défaut habituel de Weber, — pour donner une allure chevaleresque de convention au rôle de Huon, et aussi sur le premier allegro de Rezia, d'une mélodie peu distinguée et suivie par deux fois d'une ritournelle assez banale; mais ce sont là des taches légères qui ne gâtent pas l'ensemble de cette admirable création.

La magnifique invocation de Rezia à l'Océan, sa plainte amoureuse : *Pleure, mon cœur;* la fervente prière de Huon, accompagnée par les altos et violoncelles; la jolie phrase en *sol* de son grand morceau, déjà entendue dans l'ouverture; le bel air d'*Oberon*, le trio si bien modulé et accompagné *pianissimo* par les cuivres entre Huon, Fatime et Scherasmin; le gracieux duetto chanté par ces deux derniers, le grand quatuor, le chant des nymphes de la mer, d'un balancement si voluptueux, etc., etc.; autant de morceaux de premier ordre et aussi remarquables les uns que les autres dans des genres divers. Si belles que soient toutes ces pages, prises séparément, l'impression générale ressentie à l'audition d'*Oberon* ne laisse pas d'être singulièrement gâtée par l'insipidité de la pièce; les défauts signalés par Weber à la lecture sautent alors aux yeux des spectateurs,

et l'on peut apprécier combien étaient justes les observations de détail adressées par lui à son collaborateur, quand il voyait dans ce poème « moins un opéra qu'une pièce avec chant ».

Voici, en regard, la distribution actuelle et les précédentes au Théâtre-Lyrique, en notant, toutefois, que Mmes Cambardi et Meillet ont chanté avec succès le rôle si difficile de Rezia, entre Mme Rossi-Caccia et Mme Ugalde.

	1857	1863	1876
Huon.....	MM. Michot.	MM. Monjauze	MM. Ch. Richard
Oberon....	Froment.	Legrand.	Montaubry.
Scherasmin	Grillon.	Ribes.	Lepers.
Sadack....	Leroy.	Leroy.	Davoust.
Aboulifar..	Girardot.	Girardot.	Grivot.
Le Bey....	Bellecour.	Gabriel.	J. Vizentini.
Rezia.....	Mmes Rossi-Caccia.	Mmes Ugalde.	Mmes Salla.
Fatime....	Girard.	Girard.	Sablairolles
Puck.....	J. Borghèse.	Dubois.	Thomas.

Et maintenant, qu'*Oberon* se maintienne ou non sur l'affiche à Paris, il n'en est pas moins acquis, — pour notre honneur, — que le génie essentiellement allemand de Weber agit profondément sur notre race. *Euryanthe* et *Oberon*, c'est à craindre, n'auront jamais chez nous la vogue du *Freischütz ;* mais au moins n'aurons-nous pas méconnu ces chefs-d'œuvre. Il faut laisser aux Italiens le courage de siffler Weber, comme ils l'ont fait pour *le Freischütz*, à Venise; à Rome, pour *Oberon :* pauvres dilettantes !

MEYERBEER

I

LE PROPHÈTE ET L'AFRICAINE

Août 1876. — Décembre 1877.

Le Prophète parut pour la première fois à l'Opéra le lundi 16 avril 1849, et cette manifestation artistique fit trêve pour un jour aux plus graves préoccupations politiques. De combien de dangers était entourée la naissance de ce nouvel ouvrage du célèbre compositeur ! Il devait, pour vivre, satisfaire l'attente universelle surexcitée par tant de délais, réaliser l'idéal que chacun avait pu concevoir d'après le nom de Meyerbeer, et, chose plus malaisée encore, se défendre contre la gloire des œuvres précédentes. De même qu'à l'apparition des *Huguenots*, la critique, en y notant des beautés de premier ordre, avait tout d'une voix déclaré cet ouvrage inférieur à *Robert*, de même *le Prophète*, à sa naissance, fut jugé par la plupart des gens ne pas valoir ses aînés. On ne saurait imaginer à combien de précautions oratoires, de circonlocutions, de sous-entendus eurent recours les critiques qui craignaient de chagriner le maître, pour arriver à prononcer ce terrible jugement : « Meyerbeer n'est pas ici à la hauteur de lui-même. »

C'est un système de critique bien simple et qu'on croirait propre au caractère français, tant nous l'avons employé de fois, que celui qui consiste à battre en brèche un musicien avec ses propres œuvres, en déclarant toujours son dernier ouvrage inférieur au précédent. Je pourrais citer dix noms à l'appui : qu'il suffise de rappeler Spontini, et surtout Sacchini, pour lequel cette dépréciation systématique suivit une progression inflexible. Son premier opéra, *Renaud*, avait obtenu un grand succès ; lorsque *Chimène* parut, chacun déclara que, « malgré l'élégance et la variété des airs, l'auteur ne tenait pas tout ce qu'on s'était plu à attendre de *Renaud* ». *Dardanus* est représenté, soudain *Chimène* remonte dans l'estime publique, mais on proclame que le maître est cette fois inférieur à lui-même, et « que ses défenseurs les plus outrés placent cette nouvelle production bien au-dessous des deux premières ». Si Sacchini avait toujours vécu lorsqu'on joua *Œdipe à Colone*, nul doute qu'on n'eût encore sacrifié ce chef-d'œuvre à *Dardanus*, comme on avait sacrifié *Dardanus* à *Chimène* et *Chimène* à *Renaud*. Il en fut plus tard pour Spontini et pour Meyerbeer comme il en avait été pour Sacchini. Aucuns pourtant n'hésitèrent pas à proclamer *le Prophète* un ouvrage digne de ses aînés : Adolphe Adam, entre autres, et Théodore Anne, qui adressa à ses confrères cette vive mercuriale : « Il n'y a doute pour le succès que chez les esprits chagrins, qui veulent que le génie n'ait toujours que des inspirations aussi nobles, aussi suaves, aussi élevées.

Avec de pareilles gens, il n'y pas à discuter. Le résultat ne suffit pas toujours à les éclairer. »

Aujourd'hui l'opinion est bien près d'être fixée à cet égard : *le Prophète* a pris rang à côté et pour quelques-uns même au-dessus des *Huguenots*, de *l'Africaine* et de *Robert*. Ce n'est pas l'œuvre la plus variée ni la plus saisissante de Meyerbeer, mais c'est celle qui touche et pénètre le plus, celle où il y a le plus d'unité, celle à laquelle il a su imprimer la couleur la plus sévère et la plus soutenue. La scène de la Cathédrale, qui est une des plus belles situations dramatiques qu'on puisse imaginer, forme aussi un tableau musical du pathétique le plus grandiose : poète et musicien vont ici de pair. *Le Prophète* est, à mon sens, l'œuvre maîtresse de Meyerbeer ; et je vois se ranger peu à peu à cet avis des amateurs, qui pensaient d'abord tout différemment, mais que l'étude réfléchie des partitions de Meyerbeer a ralliés à cette opinion. La masse du public est bien loin de juger ainsi, car *l'Africaine*, et surtout *les Huguenots*, peut-être même *Robert*, occupent un rang plus élevé dans ses préférences que *le Prophète*. Cet opéra-ci a de tout temps embarrassé les admirateurs officiels du maître, — Ernest Beulé, par exemple, dans son éloge académique, et M. Blaze de Bury, dans son livre plus élogieux qu'un éloge, — qui ne savent comment concilier leur impression véritable avec les louanges qu'ils sont tenus d'attribuer au compositeur. Il est même assez piquant de voir comment ils croient sortir d'embarras et par quels subterfuges de style et d'expression.

M. Blaze essaie de s'en tirer par des phrases — comme toujours — et il compare Meyerbeer « peintre d'histoire », disons mieux, « *musicien d'histoire* », tantôt à Michelet, qui « peut passer pour l'*historien lyrique* par excellence parmi les historiens », tantôt à Kaulbach, parce que « tous les deux obéissent aux mêmes tendances, parce que tous les deux, le chantre du *Prophète* comme le peintre de *la Dispersion des races*, s'évertuent à reproduire, par les moyens dont ils disposent, l'un par le son, l'autre par la couleur, diverses phases du développement humain. » L'absence des airs et des cavatines, déjà sensible, à ce qu'il paraît, dans *les Huguenots*, chagrine bien un peu M. Blaze ; mais comme, après tout, Meyerbeer a mis en musique sa *Jeunesse de Gœthe*, il s'écrie allègrement : « Que lui importent certaines grâces de la forme, cette harmonique plasticité de l'œuvre en son ensemble dont Mozart se montre si jaloux? Sa grande affaire à lui, c'est d'imposer à la foule par les masses instrumentales et d'agir sur les esprits entraînés par l'irrésistible attrait de la curiosité. » Qui douterait, après cette exclamation admirative, que *le Prophète* ne fût pas le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre aux yeux de M. Blaze de Bury?

Les réserves bienséantes de l'homme du monde et la douce ironie de l'académicien percent davantage sous les phrases très élogieuses de Beulé, chargé de traduire, comme homme, ses propres impressions et celles de ses collègues, comme secrétaire perpétuel. Heureusement qu'il

n'y avait pas grande distance entre celles-ci et celles-là.

« ... Peu de temps après avoir écrit la première *Africaine*, il composa *le Prophète,* achevé dès 1843, représenté en 1849. Comme s'il s'était repenti d'avoir trop poursuivi le chant et la clarté, Meyerbeer prit un parti extrême : il bannit de son opéra les formes habituelles des airs et des cavatines — (Beulé avait donc lu M. Blaze ?) — il voulut que tout fût action, dialogue, vérité; il crut que l'excès des détails produirait l'excès d'intérêt; les mélodies furent réduites à quelques mesures et se perdirent dans le cours de la déclamation. Il obtint ainsi une couleur égale, un ciel sans éclaircies, qui rappellent matériellement la tristesse des paysages du Nord et les brumes de Münster. Le drame est théologique, plein d'un recueillement qu'exprime la gravité des accords et d'un fanatisme qui affecte les tons liturgiques ; l'amour y est étouffé par des passions austères, le charme y est sacrifié souvent aux abstractions. Si le caractère historique de l'époque ressort vigoureusement, l'art est au second plan et la forme ne se dégage plus. Cependant, l'œuvre est soutenue par un souffle religieux, âpre, pathétique. La scène du Sacre est admirable et la marche vraiment triomphale. Jean de Leyde exprime par ses chants l'enthousiasme lyrique et tous les frémissements de l'orgueil déifié. Fidès, mère et chrétienne, qui renie son fils pour ne point le perdre et le fait tomber à genoux pour le sauver, est une figure digne de la tragédie par sa fière tendresse. Que

d'ampleur dans le finale du premier acte, où le chœur, déchaîné par les anabaptistes, se jette dans un immense développement mélodique, comme un fleuve dans l'Océan ! Malgré ces beautés, on dirait que Meyerbeer a écrit son opéra pour des penseurs choisis, sans se soucier plus longtemps d'émouvoir la foule ; il s'est rapproché de l'Allemagne, des souvenirs de sa jeunesse et des leçons de l'abbé Vogler. Peut-être *le Prophète* est-il l'expression du tempérament musical de Meyerbeer et des prédilections secrètes d'un talent que la volonté n'a jamais cessé de contraindre, d'assouplir et de transformer. »

Tout cela est élégamment tourné ; mais quelle singulière chose vraiment que le style académique, qui permet de parler sans rien dire, en dissertant sur le « recueillement des graves accords » et le « fanatisme des tons liturgiques » ; sur le « développement historique qui ressort » et la « forme qui ne se dégage plus », sans oublier de comparer tel ou tel morceau, peu importe, à un fleuve entrant dans l'Océan ! Heureux public qui se foule à étouffer pour entendre débiter un pareil galamatias, plus heureux discoureur qui se félicite d'avoir pu aiguiser des éloges aussi malicieux que « ciel sans éclaircies, tristes paysages du Nord, brumes de Münster », et qui croît naïvement diminuer un artiste en lui reprochant de préférer aux suffrages de la « foule émue » ceux de « penseurs choisis » !

L'époque même où il fut joué contribua à assurer le succès du *Prophète*. Jamais œuvre ne

parut mieux répondre aux préoccupations du moment : l'utopie, le rêve confus, le fanatisme populaire aux prises avec la puissance et la fortune. Bien des spectateurs retrouvèrent dans la bouche des anabaptistes les déclamations furieuses des feuilles communistes du temps. Peut-être Meyerbeer n'eut-il jamais, quoi qu'on en ait dit, l'intention de traduire dans ses opéras les mouvements d'idées et de goût auxquels il lui était donné d'assister, mais il est certains maîtres qui résument à leur insu dans leurs œuvres le sens et les aspirations, quelles qu'elles soient, de l'époque où ils écrivent : Meyerbeer devait être de ceux-là.

Comme l'oiseau blessé qui fait son dernier bond,
Mon cœur ne palpite qu'à peine.
Je suis fini, fini ! Le ciel n'a pas voulu
Que je puisse m'asseoir parmi le groupe élu
Des gens qui verront *l'Africaine*.

Cette strophe de Murger, à la fois découragée et résignée, exprime bien l'impatience fébrile avec laquelle nos aînés attendaient l'apparition de cette œuvre tant de fois promise, tant de fois remise, et qui semblait fuir devant eux.

La partition de *l'Africaine*, devant laquelle ont passé trois générations de chanteurs, prend date dans l'œuvre de Meyerbeer juste après *les Huguenots*. Dès 1845, Meyerbeer l'avait terminée pour Mme Stoltz. Chanteuse incorrecte, inégale, mais douée d'une voix remarquable, et actrice d'instinct, Rosine Stoltz devait, par ses qualités et même par ses défauts, tenter la curiosité du

maître. Meyerbeer avait achevé sa partition et allait la livrer, quand certains changements dans le poème lui parurent nécessaires, et il écrivit à Scribe, qui était alors à Rome; mais celui-ci refusa de se prêter à toute modification, du moins pour le moment. Ses pensées, d'ailleurs, et aussi celles de Meyerbeer se reportèrent bientôt sur l'ouvrage auquel ils travaillaient dès 1839 — la lettre autographe, ici reproduite, en fait foi — et l'heure du *Prophète* allait sonner, Roger et Mme Viardot se trouvant là pour en jouer les principaux rôles. Après quoi, Meyerbeer, qui n'avait pas renoncé à *l'Africaine,* y revint dès son premier loisir. Le rôle destiné à Mme Stoltz fut alors revu et disposé pour la voix et le talent de Mme Viardot : de cette période datent les modifications si rapides qui, de Mme Viardot à Sophie Cruvelli, de la Cruvelli à Mme Sass, ont tenu sans cesse en éveil la jalouse sollicitude du maître. Et Meyerbeer disait vrai, quand il affirmait avoir écrit plusieurs fois *l'Africaine*, car il s'est trouvé dans ses papiers une partition soigneusement scellée et portant sur la couverture les mots *Vecchia A.*, abréviation de *Vecchia Africana.* C'était le premier manuscrit de l'ouvrage, et, si complet qu'il puisse être dans toutes ses parties, il n'est pas à croire qu'on y retrouve grand'chose de l'opéra que nous avons vu représenter.

Lorsque *l'Africaine* atteignit sa centième représentation, un homme de patience et de loisir calcula que c'était l'ouvrage qui avait atteint le plus rapidement ce chiffre envié, — en dix mois

et neuf jours, du 28 avril 1865 au 9 mars 1866,— car *la Muette de Portici*, qui venait au second rang, avait mis sensiblement plus : deux ans et deux mois; soit un mois de moins que *le Prophète* et trois de moins que *Robert le Diable.* Pour *les Huguenots*, puisque nous en sommes sur le chapitre Meyerbeer, ils ont mis trois ans et cinq mois à atteindre cent représentations, et ne sont séparés de *Robert* que par *le Comte Ory* et *Aladin :* l'entourage est honorable, à coup sûr, mais quelque peu dangereux pour Nicolo et Benincori. C'était l'autre soir la 228e représentation de *l'Africaine*, mais ces deux cents et tant de représentations ne sont réparties que sur huit années ; elles furent donc assez rapprochées les unes des autres et le public a pu pénétrer ainsi plus vite au fond de l'œuvre. Aussi la tâche est-elle légère pour la critique, qui ne peut plus critiquer, et qui se trouve en face d'une œuvre creusée, fouillée, explorée dans toutes ses parties par un auditoire avide d'admirer, par des connaisseurs qui semblaient lutter à qui comprendrait le plus vite et le mieux la dernière création du célèbre compositeur et qui s'ingéniaient à y découvrir des beautés cachées jusque dans les moindres détails. Louable émulation, et qui vaut cent fois mieux que l'émulation pour dénigrer qu'on rencontre si souvent chez ce même public en face d'œuvres signées de noms moins aimés, mais émulation qui ne laisse plus rien à dire à l'écrivain, car les gens mêmes auxquels on prétendrait révéler telle page charmante, indiquer telle phrase

…mon cher Ami! Avant toute agréez
…r félicitations de votre nouveau beau
…ccès. Voila une feuille de plus dans
…a couronne de lauriers déjà si touffue
…ui ombrage votre front.

Puisque vous ne désirez pas que je
vienne aujourd'hui, je viendrai Jeudi
matin pourrez vous déjà me recevoir
à 9 heures ? car j'ai ce jour là
un rendez vous très important
à 11 heures, & cependant nous ne
pouvons pas différer plus long
temps, car vous verrez par les
observations que j'ai à vous
communiquer que je ne puis
pas ~~[illegible]~~ travailler à autre
chose avant d'avoir fait
l'acte de la forêt.

Un mot de réponse s'il vous
plait à votre tout dévoué

Mardi

Meyerbeer

grandiose, riraient au nez de dame Critique en lui disant qu'elle retarde, qu'ils connaissent depuis longtemps ce qu'elle vient de découvrir et qu'ils l'admirent probablement plus qu'elle ne le fait elle-même.

L'Africaine n'a pas été représentée depuis le mois d'octobre 1873. Cette éclipse de quatre grandes années n'est pas sans avoir produit un changement dans l'opinion générale sur l'œuvre posthume de Meyerbeer. Tant qu'elle n'avait pas quitté l'affiche, on était resté en quelque sorte dans l'état d'effervescence provoqué par l'apparition d'une œuvre longtemps attendue. Dans la fièvre d'admiration qui le possédait dès le premier soir, le public s'était refusé à discerner des défauts sensibles, défauts qu'il est facile d'attribuer à l'absence de l'auteur lors de la mise sur pied de l'ouvrage, et il n'avait voulu en distinguer que les belles pages ; je ne jurerais même pas qu'il ne les confondît pas un peu toutes dans son enthousiasme irréfléchi, tout en refusant d'admettre les critiques les plus discrètes. Or, ces observations timides n'avaient pour but que de le mettre en garde contre ces brusques retours dont les foules sont coutumières, et qui devaient forcément se produire lorsque, après une période de calme et d'oubli, on se retrouverait en face de l'œuvre tant exaltée au début. Cette épreuve vient précisément d'avoir lieu, et l'on ne peut assurer que la partition entière y ait résisté : les parties intermédiaires, celles où l'action dramatique est coupée par une longue suite de hors-d'œuvre musicaux, ces mor-

ceaux qui se suivent sans lien réel et qui font l'effet d'une marqueterie musicale, ont désagréablement surpris l'auditoire, qui n'avait voulu y prêter jusqu'alors aucune attention.

En regard des deux actes intéressants : le premier et le quatrième, il faut placer la catastrophe finale si touchante, si dramatique en sa simplicité, cette mort extatique de la femme aimante et dédaignée qui suit d'un long regard d'amour le héros qu'elle a préféré et auquel elle se sacrifie en livrant son pays dans l'avenir ; ce suicide au milieu des fleurs, ce dernier soupir exhalé sous l'ombre enivrante du mancenillier, un arbre de la famille des euphorbes, dont, soit dit en passant, on a un peu exagéré les propriétés narcotiques.

O charme pur ! ô voluptés nouvelles !
Esprit de l'air, est-ce toi que j'entends ?
Viens-tu déjà m'emporter sur tes ailes
Vers les bosquets de l'éternel printemps ?

Qu'on ne s'y trompe pas : ce n'est pas là de la poésie de Scribe ; ce sont des vers de Millevoye, c'est une ode composée par lui avec la tradition qui attribue à l'ombre du mancenillier la vertu de procurer un sommeil dont on ne se réveille que dans la mort, après les songes les plus délicieux. Plus heureuse que Sélika, ou plus malheureuse, — cela dépend des goûts, — la Zarina de Millevoye n'achève pas ce rêve angélique, et c'est dans les bras de Zéphaldi, son amant mortel, qu'elle se réveille sans plus songer à mourir.

Les parties vraiment belles de l'ouvrage : la scène du conseil de Portugal, l'union de Vasco

avec Sélika, la mort de l'héroïne, ont encore tout leur rayonnement dramatique; mais les autres actes présentent çà et là des faiblesses et des négligences que Meyerbeer aurait dû corriger, s'il avait vécu plus longtemps : nul cependant ne peut assurer qu'il l'aurait fait. Un journaliste, grand ami et admirateur intéressé du maître, écrivait, après la première représentation : « On s'étonnera sans doute, dans quinze ans, que la partition de *l'Africaine* ait pu paraître obscure à bien des critiques; de même qu'aujourd'hui nous nous étonnons qu'un pareil blâme ait pu être adressé aux *Huguenots*. » Il n'y a pas encore quinze ans de cela, et cette musique nous paraît déjà, à tous, claire comme de l'eau de roche; je n'oserais même pas assurer, au train dont vont les choses, qu'on ne finira pas par la trouver trop claire, et ce revirement, s'il va jamais jusque-là, sera bien amusant à observer.

II

LES HUGUENOTS

Octobre 1882.

En feuilletant dernièrement un volume supplémentaire et très peu consulté de la *Correspondance* de Grimm, j'y découvrais certain article consacré à une étude très sévère du talent de Monsigny et au genre même de l'opéra français, à propos d'*Aline, reine de Golconde*, article où le critique expose avec chaleur ses idées sur l'union de la

danse et du chant dans la tragédie lyrique. Il proscrit absolument ce mélange d'airs et de ballets, qui est, à ses yeux, la négation même de l'action dramatique, et n'admet le moindre divertissement chorégraphique qu'autant qu'il n'est pas simplement juxtaposé à la pièce, mais qu'il en fait partie intégrante et qu'il naît des péripéties mêmes du drame. Observons en passant que cette excellente théorie n'a jamais été appliquée à l'opéra français que dans le ballet des Nonnes, de *Robert le Diable*, et qu'en refusant d'introduire dans *Tannhæuser*, ou dans ses autres drames musicaux, un ballet inconciliable avec la situation, Richard Wagner se conformait, sans le savoir, à la défense absolue portée par Grimm. Au courant de son article, le critique s'exprime en ces termes :

Les ballets ne sont si agréables et si désirés à l'Opéra que parce que le poème est insipide et froid, et qu'il ennuie ; mais dans une pièce véritablement intéressante, je défie le poète le plus habile, quelque art qu'il puisse avoir, d'amener un ballet sans arrêter l'action, et par conséquent sans détruire à chaque fois l'effet de toute la représentation. Remarquez que la danse peut être historique dans une pièce, comme la chanson. Donnez-moi un génie sublime, et je vous montrerai Catherine de Médicis faisant ses préparatifs du carnage de la Saint-Barthélemy au milieu des fêtes et des danses de la noce du roi de Navarre. Le contraste de la tranquillité apparente qui va faire éclore de si affreux forfaits, ce mélange de galanterie et de cruauté, si je sais l'art d'émouvoir, vous fera frissonner jusque dans la moelle des os ; mais je ne

crains pas que vous puissiez avoir jamais rien vu de semblable sur le théâtre de l'Opéra, ni qu'aucun de ceux qui s'en mêlent soit en état d'en concevoir seulement l'effet. On ne nous donne sur nos théâtres que des jeux d'enfants, parce qu'on sait bien qu'on ne joue pas devant des hommes, et que jusque dans les amusements on redoute une certaine dignité et une certaine énergie.

Cet article date du mois de mai 1766. N'est-il pas curieux de voir Grimm imaginer, soixante-dix ans à l'avance, l'épisode admirable qui devait éclore plus tard dans le cerveau de Scribe et lui fournir la scène capitale des *Huguenots?* Il est bien vrai qu'il y a des différences notables entre le tableau tel que Grimm l'a conçu et la scène de la Bénédiction des poignards, telle que l'Opéra la représente d'après la pensée créatrice de Scribe et de Meyerbeer. Ici ce n'est plus en effet la reine mère, mais le comte de Saint-Bris qui organise le massacre ; et ces préparatifs de meurtre ne se font pas au milieu même des fêtes organisées pour le mariage de Marguerite de Navarre. La musique n'a donc pas à peindre simultanément la joie bruyante et insouciante d'un bal de noces royales et les fanatiques exhortations d'une reine à l'assassinat. Mais ces différences sont plus apparentes que réelles, et elles proviennent uniquement d'un changement de personnage et d'une suppression de tableau.

Si l'on se rappelle, en effet, que, dans le plan primitif de l'opéra, Catherine de Médicis elle-même vouait les protestants à la mort et qu'elle

ut remplacée, après réflexion, par le personnage maginaire de Saint-Bris ; si l'on rapproche enfin le la scène de la conjuration le premier tableau lu cinquième acte (supprimé maintenant pour ne as surmener le premier ténor), où Raoul, pâle, nsanglanté, se précipite au milieu du bal donné ar les principaux protestants à l'hôtel de Nesle n l'honneur d'Henri et de Marguerite de Navarre, t leur annonce, au bruit sourd du tocsin, quel nassacre ensanglante Paris, quelle mort horrible t glorieuse, la mort des martyrs, menace tous es réformés, — on conviendra que l'idée première le Scribe et de Meyerbeer se rapproche sensiblement de celle de Grimm. Il faut donc reconnaître que celui-ci a, le premier, deviné quel puissant effet ramatique pourrait jaillir de ce terrible contraste ntre ces airs de fête nuptiale et les sourdes menaes de massacre et de mort. Il y a seulement cette ifférence que le critique voulait concentrer tous es éléments de pathétique et de terreur sur un eul moment de la pièce, tandis que le dramaturge t le musicien, moins prodigues de leurs moyens l'action, les ont répartis sur deux tableaux distincts.

L'avis d'un musicien de la valeur de Schumann sur une création musicale est toujours bon connaître. Et si, même en prenant un point de épart juste, il arrive à des conclusions exagérées, oit en bien soit en mal, il faut le suivre et l'étulier, car il y a toujours à profiter avec les esprits le cette trempe. Ouvrons donc le volume des écrits de Schumann et traduisons *en entier*[1] celui de

1. Je souligne ces deux mots parce qu'il a paru

ses articles où il heurte le plus les opinions reçues du monde : son examen critique des *Huguenots*. Cette étude, en effet, pour émaner d'un compositeur, est avant tout la protestation d'un homme offensé dans ses convictions religieuses ; presque à chaque phrase perce l'indignation du protestant blessé de voir mettre en scène un souvenir historique aussi douloureux pour lui que la Saint-Barlemy, et de le voir traité gaiement par un vaudevilliste voltairien et un musicien juif accouplés. C'est là, pour moi, le sens vrai de cet article et l'on se rendra compte, en le lisant, combien ce sujet et ce mélange de galanterie française avec les chants religieux protestants le préoccupent et l'offensent plus que la musique elle-même. Ici, le croyant a complètement effacé le musicien. D'ailleurs, Schumann, par cette susceptibilité religieuse et cette aversion pour la race hébraïque, est tout à fait dans la tradition allemande : Mendelssohn, avant lui, et Wagner, après lui, ne se sont montrés ni moins violents ni moins agressifs. Le premier, notamment, dans sa fameuse appréciation de *Robert le Diable*, entendu à Paris, n'est-il pas choqué surtout de voir Scribe exploiter ainsi la légende et la religion ?

Cela n'empêche pas qu'il n'y ait des idées excellentes et des passages très fins dans l'article virulent de Schumann. Il frappe fort, mais il frappe juste en plus d'un endroit et sa vertueuse indigna-

naguère une traduction de cet article, écourté au moins d'un quart, par des suppressions dont la raison m'échappe absolument.

tion lui fait découvrir les vrais défauts. Son amusant parallèle entre les deux premiers actes, par exemple, est d'un esprit perspicace et le paragraphe où il jongle avec ces personnages, ces « marionnettes », est écrit d'une plume très alerte. Au surplus, voici cet article ; il parut d'abord en 1837 dans la *Nouvelle Gazette musicale* de Leipzig, sous la signature d'Eusebius, puis fut publié dans le recueil des *Écrits de Schumann sur la musique et les musiciens*, à Leipzig, en 1854. Eusebius, on le verra, s'y range à l'avis de Florestan ; mais Eusebius, Florestan, Raro, etc., c'était toujours Schumann qui se multipliait pour prêter à son journal l'appui de nombreux rédacteurs. Ils avaient existé d'abord, puis étaient partis, et Schumann les remplaçait tous.

Je suis aujourd'hui comme un jeune soldat plein d'ardeur, qui, pour la première fois, met l'épée au vent dans une affaire sérieuse. Comme si ce petit Leipzig, où ont été tranchées tant de questions intéressant le monde entier, était destiné aussi à vider la question musicale, il s'est trouvé que c'est dans cette ville que les deux compositions les plus considérables de ce temps ont été, pour la première fois sans doute, exécutées côte à côte, — je veux parler des *Huguenots*, de Meyerbeer, et du *Paulus*, de Mendelssohn.

Allons, et finissons-en.

D'instituer un parallèle entre ces deux ouvrages et de décerner le prix à l'un d'eux, il ne saurait être question ici. Le lecteur est trop au courant des tendances de l'auteur de ces lignes ; il sait trop bien

que, lorsqu'il s'agit de Mendelssohn, on est aux antipodes de Meyerbeer, tant les voies suivies par ces deux artistes sont diamétralement opposées ; il sait trop bien que, pour obtenir la caractéristique de chacun d'eux, il n'est que d'attribuer à l'un ce qui fait défaut à l'autre, — le talent mis à part, qui est leur lot commun. Plus d'une fois on a envie de se prendre la tête dans les mains, pour sentir si tout est en ordre dans la cervelle, quand on songe aux succès de Meyerbeer dans la saine Allemagne musicale, quand on considère que des gens, d'ailleurs respectables, voire des musiciens, qui, du reste, assistent avec joie aux victoires moins bruyantes de Mendelssohn, parlent de la musique de Meyerbeer, comme si vraiment elle existait.

J'étais encore tout plein du souvenir de la Schrœder-Devrient dans *Fidelio,* quand je suis allé pour la première fois aux *Huguenots.* Le moyen de ne pas se réjouir, quand on va entendre une nouveauté ! le moyen de ne pas avoir bon espoir ! Ries, d'ailleurs, n'avait-il pas écrit de sa propre main que tel passage de Meyerbeer pouvait être mis à côté de Beethoven, etc. ? Pour moi, je me trouvai tout à fait d'accord avec Florestan, qui a montré le poing à l'opéra nouveau et s'est échappé à dire : « Lors du *Crociato,* je rangeai Meyerbeer au nombre des musiciens ; à l'apparition de *Robert le Diable*, il m'est venu un scrupule ; mais à compter des *Huguenots*, je l'engage tout uniment dans la troupe de Franconi. »

Je ne puis dire à quel point le tout a soulevé notre répugnance et nous a arraché des nausées ; à la fin, la mauvaise humeur nous coupait bras et jambes en nous laissant inertes. Plusieurs auditions répétées vous révèlent sans doute maint endroit plus heureux que le reste, moins inexcusable ; mais le jugement

définitif sur l'ensemble de l'œuvre demeure conforme à l'impression première. A ceux qui oseraient comparer, même de loin, *les Huguenots* avec *Fidelio* ou toute autre œuvre de cet ordre, je ne cesserai de crier : « Vous n'avez pas l'idée de ce dont vous « parlez ; vous n'y entendez rien, rien de rien. » A Dieu ne plaise, au reste, que j'entreprenne la conversion de ce monde-là ; je n'en viendrais pas à bout [1].

Un homme d'esprit a trouvé un mot qui caractérise l'ouvrage à miracle, poème et musique : « On y « voyage tout le temps du lupanar à l'église. » Je ne tranche certes pas du moraliste ; mais un bon protestant est jeté hors des gonds, en entendant beugler sur les planches son cantique le plus cher, en voyant réduire aux proportions d'une parade de foire le drame le plus sanglant de son histoire religieuse et battre la caisse avec tout cela. Tout le révolte, depuis l'ouverture, plate caricature de la musique sacrée,

1. Cette phrase de Schumann montre assez quelle admiration, quel respect quasi religieux les artistes allemands portent au chef-d'œuvre de Beethoven, *Fidelio*, et me remet en mémoire une anecdote toute récente. Un de mes amis, qui s'était rendu à Bayreuth pour entendre les premières représentations de *Parsifal*, causait, dans le salon de Richard Wagner, avec M^lle^ Marianne Brandt, la Kundry sans rivale, et celle-ci lui disait : « Vous savez, monsieur, que pour nous autres Allemands, *Fidelio* est l'évangile de notre foi musicale, et que nous le chantons tous avec la même ferveur que nous mettrions à dire une prière ; eh bien ! croiriez-vous que M. Wagner le condamne ? Il admire on ne peut plus la Neuvième symphonie et désapprouve *Fidelio*. Comprenez-vous cela ? » Sans plus nous étonner de l'étonnement de M^lle^ Brandt que du jugement de Richard Wagner, il faut seulement souhaiter que *Fidelio* reste encore longtemps l'objet d'une religieuse admiration pour les chanteurs allemands. Le malheur est que les chanteurs français n'en arriveront jamais là : les misérables le connaissent-ils seulement de nom ?

jusqu'au finale, après lequel nous devons être incontinent brûlés vifs [1].

En vérité, après *les Huguenots*, il ne reste plus qu'une ressource aux auteurs : c'est d'exécuter réellement des criminels sur la scène ou de faire du théâtre une exhibition de filles. Venons au détail, en effet. Au premier acte, une orgie entre hommes, où intervient, par un raffinement exquis, une seule femme, mais masquée ; au second, une orgie entre femmes, dans les délices du bain, et au beau milieu, pure imagination parisienne, un seul homme, mais les yeux bandés ; au troisième, le lubrique s'amalgame avec le sacré ; au quatrième, la tuerie se prépare, et au cinquième il y est procédé dans l'église. Ripailles, égorgements et patenôtres, il n'y a pas autre chose dans *les Huguenots*.

En vain y chercherait-on une pensée élevée un peu suivie, un sentiment vraiment chrétien. Meyerbeer cloue le cœur sur la peau et s'écrie : « Voyez, le « voilà, il est à prendre avec la main ! » Tout, là dedans, sent le métier ; ce n'est que faux semblant et cafarderie. Et que dire de ces héros et de ces héroïnes, à deux exceptions près, Marcel et Saint-Bris, qui conservent quelque tenue ? Nevers, ce type du viveur français [2], qui aime Valentine, s'en détache

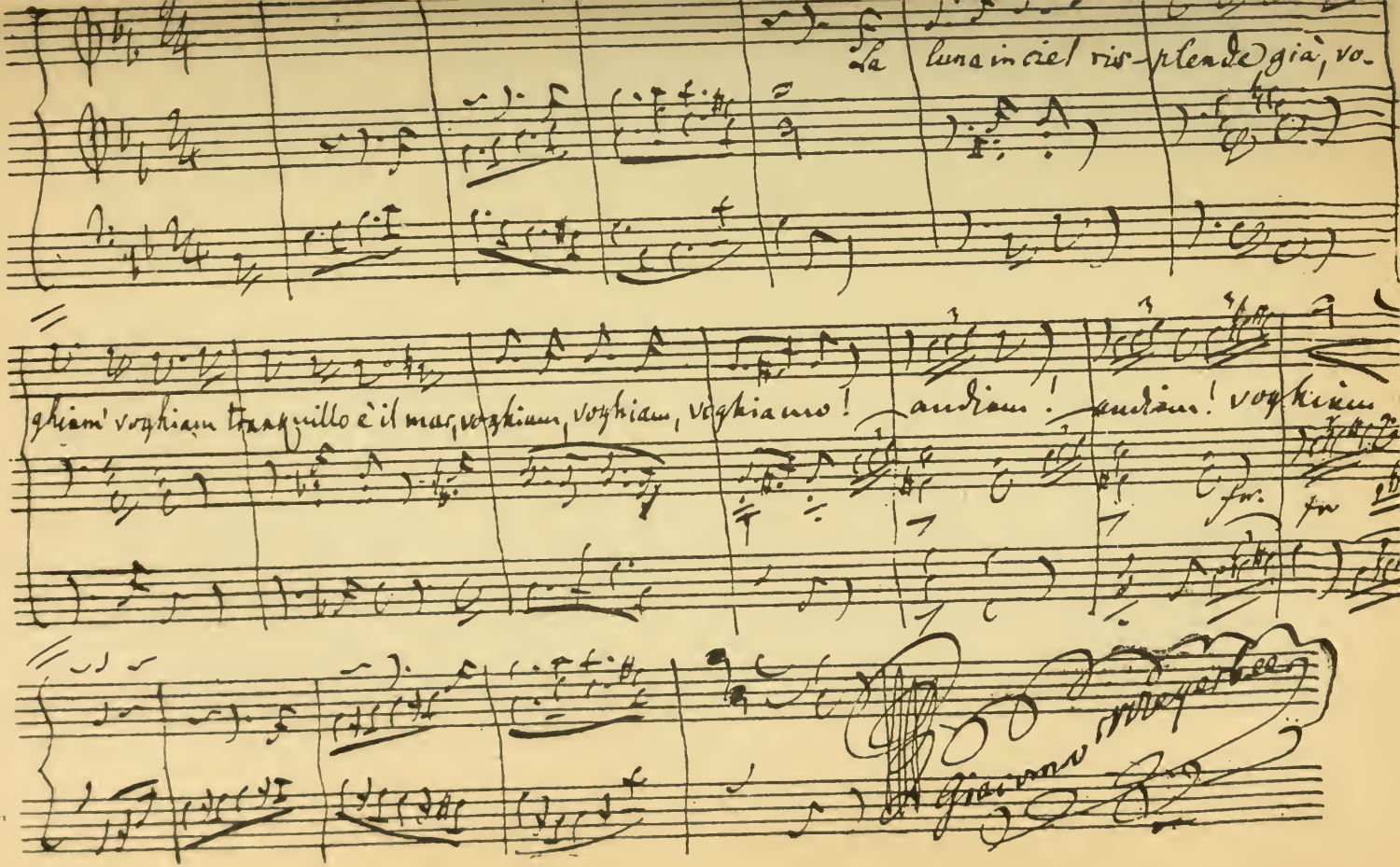
1. Il ne faut que lire ces derniers vers du livret :

Par le fer et l'incendie
Exterminons la race impie !
Frappons, poursuivons l'hérétique :
Dieu le veut, Dieu veut le sang !
Oui ! Dieu veut le sang !

(*Citation française de Schumann.*)

2. Des mots comme celui-ci : « Je ris du Dieu de l'univers », etc., ne sont que des gentillesses auprès du reste.

(*Note de Schumann.*)


La luna in ciel risplende già, vo-
ghiam' voghiam tranquillo è il mar, voghiam, voghiam, voghiamo!
andiam! andiam! voghiam

et finit par l'épouser ? Valentine, qui aime Raoul, épouse Nevers et se donne à lui corps et âme[1], pour se laisser, au dénouement, marier à Raoul ; ce Raoul, qui aime Valentine, la repousse, se coiffe de la reine, et finalement épouse Valentine ; et cette reine enfin, digne reine de toutes ces marionnettes !

Voilà pourtant de quoi l'on s'engoue, parce que c'est réjouissant à la vue et que ça vient de Paris ; et vous, modestes filles du pays allemand, vous ne baissez pas les yeux ! Et cependant, le plus malin de tous les compositeurs se frotte les mains et ne se tient pas de joie. Que si l'on voulait analyser la musique en soi, des volumes n'y suffiraient pas. Pas une mesure qui ne soit bourrée d'intentions et qui n'appelle un commentaire. Étourdir ou chatouiller l'oreille : telle est la devise suprême de Meyerbeer, et elle lui réussit, même auprès du populaire. Pour ce qui regarde le choral intercalé dans l'ouvrage, et qui fait tourner toutes les têtes en France, je confesse que si un écolier m'apportait un pareil contrepoint, je ne pourrais que l'adjurer de n'en plus commettre à l'avenir d'aussi misérable. Y a-t-il rien de plus plat, en effet, de plus volontairement superficiel et de mieux imaginé pour piper l'attention de la canaille du parterre que cet éternel cri de Marcel, chaque fois qu'il entre en scène : « Seigneur, seul rempart, etc. »

On fait grand état de la bénédiction des poignards, au quatrième acte. J'accorde que le morceau est d'une allure dramatique et présente quelques tours frappants ou ingénieux ; le chœur, notamment, produit un grand effet physique : situation, mise en scène, instrumentation, tout se tient, et comme l'horrible est l'élément de Meyerbeer, on a là une

1. « Ah ! d'aujourd'hui, tout mon sang est à vous », etc. (*Note de Schumann.*)

page écrite avec amour et enlevée de verve. Pourtant, sous le rapport purement musical, qu'est-ce autre chose que cette mélodie sinon une *Marseillaise* retapée [1] ? Et puis, est-ce donc faire œuvre d'art que d'obtenir un effet par des procédés de ce genre ? Bien entendu, je ne repousse en principe aucun moyen ; mais y a-t-il vraiment lieu de crier au miracle, parce qu'une douzaine de trombones, de trompettes et d'ophicléides, avec une centaine de voix à l'unisson, portent dans une salle ?

Il faut d'ailleurs signaler, l'instant d'après, un raffinement qui n'est qu'à Meyerbeer. Notre auteur connaît trop son public, en effet, pour ignorer qu'on se blase vite sur un déploiement de sonorité ; et, pour parer à ce danger, il fait succéder à tout ce tintamarre une série de thèmes accompagnés d'un bout à l'autre par un seul instrument, comme s'il voulait dire : « Voyez, comme je fais simple, quand je veux, voyez, bonnes gens d'Allemagne ! » Hélas ! on ne saurait lui refuser quelque esprit ; et, à relever toutes ces particularités, on n'en finirait pas.

Au fond, Meyerbeer poursuit avant tout un effet matériel ; son manque de style, sa banalité supérieure sautent aux yeux, aussi bien que son talent d'arrangement, son savoir-faire dramatique et sa grande variété de formes. C'est un mosaïste, et l'on peut, avec lui, passer en revue à son aise Rossini, Mozart, Herold, Weber, Bellini, Spohr même, bref la musique universelle. Il y a une chose, pourtant, qui lui appartient bien en propre : c'est ce fameux rythme érotique et polisson qui circule à travers presque tous les thèmes de l'ouvrage. J'avais entrepris de marquer les endroits où c'est frappant, mais je suis vite arrivé au dégoût.

1. Castil-Blaze a signalé aussi, après Schumann, cette soi-disant analogie entre les deux thèmes.

Il faudrait être de parti pris, je le répète, pour nier qu'on rencontre par places des inspirations heureuses et plus relevées. Ainsi, la chanson guerrière de Marcel a de l'effet ; la cavatine du page est agréable ; la plus grande partie du 3e acte intéresse par la représentation de scènes populaires prises sur le vif ; le début du duo entre Valentine et Marcel a du caractère, ainsi que le sextuor (*sic*) ; il y a de la verve comique dans le chœur de la dispute et de l'originalité dans la bénédiction des poignards au 4e acte, enfin le duo qui suit entre Valentine et Raoul, et qui domine l'œuvre entière, est aussi remarquable par l'habileté de la mise en œuvre que par l'abondance du jet mélodique ; — mais que vaut tout cela, au prix de la vulgarité, de l'invraisemblance, de l'indécence de l'ensemble ? C'est proprement le contraire de la musique.

Cette fois, nous voilà au bout, grâce à Dieu ! Il ne se peut voir rien de plus pénible, à moins de dresser en scène un gibet. Mettons, pour nous consoler, que nous venons d'entendre le dernier cri d'angoisse d'un artiste égaré par le mauvais goût de son temps et qui va remplir désormais les espérances qu'il avait fait concevoir.

Après cet article, il faut en lire un autre et l'on doit rapprocher de l'attaque acerbe de Schumann l'analyse apologétique de George Sand. Nevers, « ce type du viveur français », écrit Schumann avec mépris ; Nevers, « ce beau jeune homme en satin blanc », dit George Sand avec ravissement. Valentine, « cette marionnette qui aime Raoul, épouse Nevers et retourne ensuite à Raoul », dit Schumann ; Valentine, « cette grande belle fille

brune, courageuse, entreprenante, exaltée, méprisant le soin de son honneur comme celui de sa vie et passant du fanatisme catholique à la sérénité du protestant ! » s'écrie avec admiration George Sand. Et l'on pourrait continuer ainsi longtemps le parallèle entre les deux écrivains : d'une part, la rancune du parpaillot ; de l'autre l'exaltation du romantique ; l'un ne rêvant, en bon allemand luthérien, que la revanche de la Saint-Barthélemy ; l'autre ne voyant partout que châteaux Renaissance et panaches flottants.

Le jugement de Schumann émane d'un compositeur, on s'en aperçoit facilement tout le long de l'article, et Meyerbeer dut voir qu'il avait affaire à un homme du métier ; celui de George Sand est simplement une amplification poétique, un exercice littéraire exprimant des idées qui n'appartiennent même pas en propre à l'écrivain. George Sand, ici, n'est qu'un écho, mais elle est l'écho d'un musicien. Ce qui fait qu'une fois sa veine poétique épuisée et lorsqu'il lui faut bien conclure en un sens musical, elle se trouve inopinément, sans que rien l'ait fait prévoir, de l'avis de Schumann, et qu'elle écrit exactement la même chose en plus beau langage et avec de grandes circonlocutions.

« Permettez-moi cependant,— dit-elle à Meyerbeer après avoir épuisé toutes les formules élogieuses, — de vous exprimer un vœu..... Pourquoi cette forme consacrée, pourquoi cette *coda*, espèce de cadre uniforme et lourd ? Pourquoi ce *trait,* équivalent de la pirouette périlleuse du

danseur? Pourquoi cette habitude de faire passer la voix, vers la fin de tous les morceaux de chant, par les notes les plus élevées ou les plus basses du gosier? Pourquoi toutes ces formes rebattues et monotones qui détruisent l'effet des plus belles phrases? .. Il paraît que le vulgaire chérit encore ce vieil usage et ne croit pas qu'il y ait scène terminée là où il n'y a pas quatre ou huit mesures banales de psalmodie grossière, qui ne sont ni mélodie, ni harmonie, ni chant, ni récitatif. Dans cette situation ridicule, l'intérêt demeure suspendu; les acteurs, forcés à une attitude de plus en plus théâtrale, s'égosillent et deviennent forcenés en répétant les paroles de leur froid transport, que ne soutient pas la mélodie. L'effet souverain de la passion ou de l'émotion, commandé par tout ce qui précède, se perd et s'anéantit sous cette formule, comme si, au milieu d'une scène tragique, les personnages, tout animés par leur situation, se mettaient à saluer profondément le public à plusieurs reprises. »

Et ce qui suit surtout ne semble-t-il pas être le développement poli du dernier paragraphe de Schumann? « Vous ne vous êtes pas encore tout à fait affranchi à cet égard de l'ignorance du public grossier et des exigences de chanteurs inintelligents. Vous ne le pouviez pas, je pense. Peut-être même n'avez-vous fait accepter vos plus belles idées qu'à la faveur du remplissage obligé des formules. Mais, à présent, ne pouvez-vous pas former votre auditoire, lui imposer vos volontés, le contraindre à se passer de lisières et

lui révéler une pureté de goût qu'il ignore, et que nul n'a encore pu proclamer franchement ? Ces immenses succès, ces bruyantes victoires remportées sur lui, vous donnent des droits : elles vous imposent peut-être aussi des devoirs ; car, au-dessus de la faveur populaire et de la gloire humaine, il y a le culte de l'art et la foi de l'artiste. Vous êtes l'homme du présent; maître, soyez aussi l'homme de l'avenir..... Et si mon idée est folle, ma demande inconvenante, prenez que je n'ai rien dit. »

Meyerbeer l'entendit bien ainsi.

III

LE CENTENAIRE DE MEYERBEER

Novembre 1891.

Si c'est honorer quelqu'un que de beaucoup crier, Meyerbeer, dans la soirée du 14 novembre, a été honoré à l'Opéra, pour son centenaire, autant qu'il méritait de l'être — avec un retard de deux mois toutefois, car il naquit le 23 septembre 1791. Tudieu ! Mmes Adiny et Deschamps-Jehin, MM. Duc et Sellier, MM. Lassalle et Renaud, Gresse et Plançon ont fait les choses en conscience.

En principe, il ne me déplaît pas qu'on fête avec plus ou moins de profits l'anniversaire des compositeurs qui ont tenu une place prépondérante durant leur vie et remporté de grands succès au théâtre, à plus ou moins juste titre. Et je trouve assez naturel qu'on glorifie un peu Meyer-

beer ainsi qu'on l'a fait d'Auber, il y a neuf ans ; mais l'inconvénient de ces solennités fixes et dont on ne peut avancer la date est qu'elles arrivent presque toujours au moment où l'homme qu'on prétend honorer baisse sensiblement dans la faveur du public. Pour Auber, c'était presque attristant et quand on pense qu'après cette double cérémonie où l'on a célébré en musique et en vers « son génie éternellement jeune et sa muse éternellement fraîche », il n'a plus été entendu une note de lui à l'Opéra, que l'Opéra-Comique même a représenté de moins en moins souvent *le Domino noir*, *Haydée* ou *Fra Diavolo*, les seuls ouvrages d'Auber qui survivent sur quarante-trois, il vous vient de tristes réflexions en tête et sur la vanité de la gloire artistique et sur l'opportunité des cérémonies de ce genre. Assurément, Meyerbeer n'en est pas là ; mais il est touché quand même, et c'est un singulier coup du hasard qui fait célébrer son centenaire au moment précis où l'artiste qu'il a le plus détesté et le plus desservi, tout en affectant de l'ignorer, rentre en triomphateur dans cet Opéra, d'où tous les compositeurs d'il y a trente ans, Meyerbeer le premier, croyaient bien l'avoir chassé pour toujours.

Certes, il y a encore, dans l'œuvre de Meyerbeer, des pages de toute beauté, moins par la nouveauté de l'inspiration que par la puissance de la conception, par la solidité de la charpente, et il serait déplacé de rabaisser certains morceaux, d'une rare intensité dramatique, édifiés le plus souvent sur des situations scéniques absolument

hors ligne : telles sont la scène de la Cathédrale, dans *le Prophète*, et la Bénédiction des poignards, suivie du grand duo de Valentine et de Raoul, dans *les Huguenots*. Mais il n'y a pas à dire, on commence à voir l'envers de cette trame admirablement travaillée, on est plus frappé par les défauts de cette musique trop souvent faite de pièces et de morceaux, où l'auteur a su réunir, avec un art infini, tout ce qui pouvait plaire au public, aider au succès, en fait de procédés vocaux, d'attractions scéniques ou d'artifices d'orchestre et, dame, à force d'apprécier et de vanter cette adresse incomparable, alliée à une rare intuition des plus grands effets de la musique dramatique, on arrive à penser qu'un peu plus de génie tout simple, avec un peu moins de savoir-faire, aurait mieux valu pour la longue durée du grand renom de Meyerbeer.

En un mot, il est visible, à des signes certains, qu'une bonne partie du public, revenant au culte des vrais dieux de la musique, à ceux que Berlioz et Wagner adorèrent toute leur vie : Gluck, Beethoven, Weber, marque une tendance à délaisser Meyerbeer et que ses quatre opéras, les quatre colonnes du répertoire de l'Opéra, ne sont plus aussi solides. *Robert le Diable* est bien effrité, *l'Africaine* se désagrège, et *le Prophète*, en dépit de sa réelle valeur, n'a jamais eu grande solidité. Je veux dire par là que la foule, contrairement à l'avis des musiciens et des amateurs sérieux, a toujours peu goûté cet ouvrage : elle s'y ennuyait et le faisait bien voir. Restent *les*

Huguenots qui, pour beaucoup de gens, sont le modèle absolu du grand opéra français et qui, je n'en disconviens pas, sont encore de bon rapport. Mais voici qu'en face de ces ouvrages où brille une habileté merveilleuse, où l'auteur, uniquement préoccupé du succès immédiat, a su profiter même des événements politiques qui pouvaient donner quelque attrait à la représentation, voici qu'en face de ces produits du travail le plus industrieux se dresse une œuvre absolument belle par elle-même, écrite en toute liberté par un novateur aussi détaché des événements contemporains, aussi peu désireux de plaire au public que son illustre devancier l'avait toujours été, et il n'est pas difficile à qui sait comparer de voir de quel côté est le génie le plus pur et le plus admirable, le plus dégagé de toute influence extérieure et le plus audacieux, de quel côté est l'œuvre prestigieuse et rayonnante. Il m'est revenu même, à ce propos, que certains abonnés, après avoir été d'abord quelque peu gênés de ne pas voir de ballet dans *Lohengrin*, ont avoué, quand ils ont réentendu *les Huguenots*, que cette partition leur paraissait bien morcelée et décousue... Allons, il n'était que temps de célébrer le centenaire de Meyerbeer.

Mais comment le célébrer ? En prenant dans chacun de ses ouvrages l'acte le plus attrayant pour le public, celui qui résume en quelque sorte l'opéra tout entier : la scène du Conseil de *l'Africaine* et l'Apparition des nonnes de *Robert*, le tableau de la Cathédrale du *Prophète* et tout le

quatrième acte des *Huguenots;* en faisant appel aux élèves du Conservatoire afin de grossir les chœurs dans la Bénédiction des poignards, en chargeant M. Jules Barbier, le Maître Jacques de nos théâtres lyriques, d'écrire une pièce de vers en l'honneur de Meyerbeer, comme il avait déjà fait pour Auber ; d'engager les anciens interprètes des opéras du maître, et Dieu sait s'ils sont nombreux ! à venir se ranger autour de son buste au milieu de la scène ; à prier enfin M. Mounet-Sully de vouloir bien déclamer, avec la clarté d'élocution et la simplicité de diction dont il a le secret, les strophes écloses dans l'imagination de M. Barbier. Et celui-ci, ayant à chanter cette fois un compositeur foncièrement prussien, promettait de refroidir son patriotisme et de ne plus partir en guerre contre les barbares d'Outre-Rhin, ainsi qu'il avait fait quand il s'était agi d'exalter Auber ; il saurait même, en homme qui se plie aux circonstances, nous assurer que la célébration de ce centenaire allait confirmer l'entente entre deux peuples éloignés, deux races terriblement différentes. Après tout, que lui aurait-il servi de déblatérer une fois de plus contre Wagner, à présent qu'il est bien sûr de ne pas empêcher la représentation et le triomphe de *Lohengrin?*

Fort bien, mais tout cela ne constituait pas une nouveauté très attrayante et l'on imagina de représenter le quatrième acte des *Huguenots* conformément à la version primitive, c'est-à-dire avec Catherine de Médicis, organisant elle-même et commandant le massacre des protestants. C'est

sur l'ordre de la censure, nous apprenaient les journaux, que Scribe et Meyerbeer durent, au dernier moment, supprimer le personnage de Catherine et faire diriger par le comte de Saint-Bris la fameuse scène de la Bénédiction des poignards. Voici, au surplus, ce qu'on lisait dans *la Quotidienne*, le 2 mars 1836, deux jours après la première représentation des *Huguenots :* « Cet opéra a éprouvé de grandes tribulations avant de paraître au grand jour de la représentation. Les sentiments religieux et monarchiques de M. Thiers lui ont fait prendre en main la défense de la mémoire de Catherine de Médicis, fort compromise dans les vers lyriques de son collègue de l'Académie, M. Scribe. M. Thiers, qui a trouvé de si bonnes raisons pour justifier les massacres de septembre, n'a pas voulu que le titre de *la Saint-Barthélemy* fût donné à l'ouvrage nouveau. L'associé de Simon Deutz s'est ému à l'idée de voir outrager la réputation de la mère d'un roi de France; il n'a pas voulu que Catherine de Médicis fût mise en scène et vînt faire de la politique religieuse en cavatines et en rondeaux. Tout cela est très édifiant et doit donner à l'Europe une haute idée de la morale du président du Conseil. »

Nous avons donc entendu — et sans nulle émotion, il faut en convenir — cette scène que M. Thiers jugeait éminemment dangereuse en 1836. Cette épreuve a même été très intéressante et nous a prouvé une fois de plus que Meyerbeer avait la plus merveilleuse intuition qui se pût

voir des grands effets vocaux à réaliser en scène. Il est incontestable, à présent, que la voix de contralto se détache mieux que celle de basse-chantante au milieu de toutes ces voix d'hommes et que la partie principale acquiert ainsi une importance, un relief tout nouveau. Et cependant cet essai avait lieu dans des conditions imparfaites, puisque la version originale n'a pu être retrouvée et que Catherine, entrant là n'importe comment, a simplement chanté la partie de Saint-Bris, y compris certaines phrases qui ne lui convenaient qu'à moitié, celle-ci, par exemple : *Assurez-vous de lui, de Nevers, de son gendre,* où le pronom possessif changé : *son* au lieu de *mon*, ne suffit pas à expliquer que cette phrase soit dite par Catherine de Médicis ? Au résumé, cette épreuve offrait quelque intérêt de curiosité et l'effet, dû en partie au génie intuitif de Meyerbeer, en partie au chant vigoureux et au jeu intelligemment réglé de Mme Deschamps-Jehin, n'a pas été sans nous étonner, car les changements ou restitutions de ce genre ont toujours mal réussi, quand il parut bon d'en essayer.

C'est donc par là que Meyerbeer sera toujours supérieur à ses rivaux, par sa merveilleuse prescience de l'effet théâtral et des moyens qui peuvent forcer le succès, par son incomparable adresse à tout mettre en œuvre afin de dominer la Fortune, — et c'était lui rendre un hommage mérité que de le prouver une fois de plus.

HECTOR BERLIOZ

LES TROYENS A CARTHAGE

Juin 1892.

C'est le 1er juin 1863 que Berlioz, écœuré des refus qu'il essuyait à l'Opéra depuis nombre d'années et cédant à l'offre que lui faisait M. Carvalho de monter sa tragédie lyrique des *Troyens*, lut tout son ouvrage au personnel assemblé du Théâtre-Lyrique. Une heureuse journée pour lui et qui semblait annoncer la fin de ses tourments, le commencement de la réparation, car tout le monde avait fait grand accueil au compositeur si plein de foi dans son œuvre; on se serait bien gardé de troubler sa joie par la moindre appréhension au sujet du sort réservé à un ouvrage aussi sévère et ce fut avec la plus grande confiance, en apparence du moins, que les répétitions commencèrent... C'est le 2 juin 1892 que nous avons été conviés à réentendre cette création de génie, naguère aussitôt condamnée qu'exécutée, et dont l'irrémédiable échec, s'aggravant de jour en jour après une première représentation qui avait paru confirmer les rêves de succès caressés par l'auteur, avait porté le coup le plus rude au vieux lutteur et détruit chez lui toute espérance en même temps que toute vigueur. Si Berlioz ne mourut pas sur l'heure de l'échec des *Troyens*, il

n'en valut guère mieux pour cela et ses dernières années, un peu éclairées par ses grands succès en Russie, tout assombries par la perte de son fils bien-aimé, ne furent plus qu'une lente décadence morale et physique : il mit six ans à mourir.

Donc, il ne s'est pas écoulé moins de vingt-neuf ans entre le jour où l'auteur des *Troyens* put croire qu'il allait atteindre au succès et celui où ce succès, si cruellement refusé à Berlioz vivant par un public qui ne pouvait se déshabituer de rire de lui, a été accordé à Berlioz mort par des amateurs qui savent enfin apprécier son génie et prennent en pitié ceux qui se moquaient de lui. Il a fallu vingt-neuf années et d'effroyables désastres pour que la France, humiliée par le sort des armes, s'avisât qu'elle aussi possédait un grand musicien très digne d'être mis en face des maîtres allemands, et qu'elle osât, un peu d'abord par vanité patriotique, ensuite avec une admiration sincère, élever Berlioz au rang des grands créateurs de l'art musical. Nous avons tous vu se développer ce mouvement de réparation posthume qui s'était dessiné dès la mort de Berlioz, en 1869, grâce à l'initiative de quelques partisans convaincus, agissant par la parole et par la plume; mais ce revirement ne devint frappant qu'après la guerre. Alors nous avons vu ses grandes œuvres pour orchestre et chœurs se rejouer avec succès dans les différentes entreprises de concerts, au Cirque d'hiver, au Châtelet, au Conservatoire, et nous avons assisté à cette vogue inouïe, invraisemblable de *la Dam-*

nation de Faust, un succès tel qu'on n'en a jamais vu dans les concerts et qui peut rivaliser encore avec celui des opéras les plus applaudis. Et où sont, à présent, je vous le demande, les productions qui se jouaient avec succès à l'Opéra ou à l'Opéra-Comique, à la fin de 1846, — *Robert Bruce* et *Gibby la Cornemuse* — à l'époque où *la Damnation de Faust* était accueillie avec peu de bravos et beaucoup de quolibets ?

A l'Opéra-Comique en 1892, comme au Théâtre-Lyrique en 1863, ce sont seulement *les Troyens à Carthage* qu'il nous est donné de voir à la scène et nous nous consolerons de ce morcellement momentané si l'intention qu'on prête aux directeurs de l'Opéra se réalise et s'ils veulent bien consacrer à monter *la Prise de Troie* — à laquelle ils pourraient bien souder *les Troyens à Carthage* — une partie des magnifiques recettes qu'ils encaissent à présent avec *Salammbô*. Dans cette heureuse reprise, effectuée avec l'aide de la Société des Grandes Auditions musicales de France — en fallait-il moins pour faire oublier à M. Carvalho l'ancien échec des *Troyens* et les mauvais compliments dont Berlioz l'a gratifié dans ses *Mémoires?* — il nous a bien été permis d'entendre l'admirable *lamento* instrumental écrit par Berlioz quand il eut scindé son œuvre en deux parties et qui repose sur le motif final du duo entre Cassandre et Corèbe à la fin du premier acte de *la Prise de Troie;* mais on a supprimé le récit du rhapsode que M. Carvalho n'a jamais goûté, et l'on joue tout simplement,

sans les chœurs, la grande Marche troyenne, détachée de la *Prise de Troie*, et qui célébrait l'entrée du cheval de bois dans la ville à jamais délivrée de ses ennemis.

La toile, après ces deux morceaux d'orchestre, se lève sur le superbe chœur en l'honneur de Didon, sur les beaux récits de la reine et son air : *Chers Tyriens*, dont le mélodieux andante renferme bien, à l'orchestre et dans le chant, quelques traits ou dessins surannés. Il ne reste absolument rien du défilé si coloré des matelots, constructeurs, laboureurs, etc., qu'on avait dans le temps comparé à un comice agricole, et je trouve cette coupure aussi peu justifiée que possible; mais le délicieux duo où la douce ironie d'Anna contraste avec la tristesse insurmontable de la reine est demeuré intact, par bonheur, et le caressant ensemble qui le termine a ravi tout le monde ainsi qu'au premier jour. L'air si expressif de Didon : *Errante sur les mers*, avec son dessin persistant des violons et altos qui semblent peindre le remous des flots, et la Marche troyenne dans le mode triste, qui reproduit en *mineur* la Marche triomphale entendue auparavant en *majeur*, ont autant de prix et nous conduisent aux charmants récits d'Ascagne, à l'impétueuse entrée d'Énée, à son irrésistible appel aux armes que traverse la délicieuse phrase des adieux d'Énée à son fils, une merveille entre tant de beautés d'ordre supérieur.

Je ne vois pas trop pourquoi l'intermède symphonique de la *Chasse royale*, autrefois si

gaiement tourné en ridicule et que Berlioz préféra couper plutôt que de le laisser jouer rideau baissé, sans pantomime en scène, se joue à présent de cette façon et après, non avant le deuxième acte ; — ce n'en est pas moins une page orchestrale absolument admirable et dont M. Massenet s'est ressouvenu fort à propos dans *Esclarmonde ;* — je ne comprends pas davantage pourquoi on a supprimé deux airs de danse sur trois, deux airs de danse extrêmement jolis et que les concerts ont rendus familiers au public, — à l'Opéra-Comique, on n'exécute que la piquante danse d'esclaves nubiennes avec accompagnement de petites cymbales ; — mais je me réjouis qu'on ait pu rétablir l'hymne d'Iopas en l'honneur de Cérès, d'une inspiration si délicate avec d'exquis détails d'orchestre, et je n'étonnerai personne en disant que les trois morceaux qui suivent, unanimement applaudis dès l'origine, ont soulevé un enthousiasme indescriptible. A mon sens, le plus beau, le plus enchanteur est peut-être le quintette; mais le septuor avec chœur si merveilleusement accompagné est toujours celui qui ravit le plus l'auditoire, et quant au duo d'amour, c'est une merveille comparable au délicieux duo-nocturne de *Béatrice*, à la fois chant d'amour, invocation à la nuit, effusion de deux cœurs, une page telle en un mot qu'elle suffirait à la gloire d'un maître... Et il fut donné à Berlioz d'en trouver deux d'égale valeur !

Je comprends à merveille la douleur que ressentit Berlioz quand on coupa purement et

simplement, un beau soir, la plaintive chanson du matelot Hylas, qu'il avait composée en pensant à son fils, alors sur la mer des Indes ; et, à choisir entre deux morceaux qu'on n'avait jamais chantés, j'aurais préféré qu'on ne rétablît pas le colloque des sentinelles, d'un comique assez laborieux, vers et musique, et qu'on nous rendît le duo si pathétique entre Énée et Didon : *Errante sur tes pas*. La longue scène d'Énée, où se détache le bel air : *Ah! quand viendra l'instant des suprêmes adieux...*, ainsi que l'apparition des spectres, traitée avec un laconisme saisissant, et les douloureuses phrases d'adieux du héros se rattachent directement à Gluck et me paraissent être égales aux plus belles pages de l'œuvre; mais le troisième acte, à ce qu'on dit, est inférieur aux autres. Ne récriminons pas et laissons faire le temps qui remet toute chose à sa vraie place. Le dernier acte, également, que le public d'il y a vingt-neuf ans condamna en bloc, et dans lequel on a pratiqué de barbares coupures, est d'une beauté supérieure et ne faiblit pas un seul moment. La première scène entre la reine et sa sœur respire un amour invincible et quand Didon, ayant congédié Anna et Narbal, laisse éclater les sentiments qu'elle contenait devant eux, sa passion, sa colère, la soif de la vengeance, sont rendues avec une violence et une force inimaginables ; son grand récit : *Je vais mourir*, et l'air qui suit : *Adieu, fière cité*, sont des plus belles inspirations qui puissent jaillir d'un cerveau d'artiste. La cérémonie funèbre elle-même, avec le sombre chœur des prêtres de

Monsieur

Je suis confus de n'avoir pas encore répondu à toutes vos politesses ; je voulais avant que de le faire, recevoir votre réponse à Kotzi pour vous en parler. Elle m'est enfin parvenue ces deux jours. Je l'ai montrée à Schl et à mon grand regret et quoique j'aie pu dire et faire il s'obstine à la trouver trop personnelle et refuse de l'insérer, il me semble pourtant qu'en mettant tout au pis et en supprimant même les choses mordantes que Kotzi a si bien mérité par son insolente aggression, tout le reste pourrait

intéresser les lecteurs de la gazette.
Mais Schlesinger est si entêté, vraiment
cela me met à votre égard dans un
embarras cruel. Je ne pourrais me donner
[illegible] la préférence pour le grand
homme

J'ai reçu le panier de vin que vous
avez eu l'extrême obligeance de
m'envoyer, je vous en fais mes remerciemens;
je regrette bien de ne pas avoir pu
reconnaître moi-même votre politesse. Mais
ce n'est que différé, et l'occasion
renaîtra je l'espère.

J'ai l'honneur d'être
Monsieur, votre tout dévoué

Hector Berlioz

Rue de Londres 35
Paris

Ce 27 septembre

Pluton, les pathétiques adieux de la reine à Carthage et son suprême appel au vengeur Annibal, avec son cri de désespoir enfin quand l'avenir s'ouvre à ses yeux et qu'elle entrevoit la grandeur de Rome éternelle, forme un tableau où l'inspiration du compositeur a été servie à souhait par l'invention du poète. Quel dommage que la réalisation de sa pensée soit si difficile à la scène et que le simple mot : *Roma*, brillant en lettres transparentes sur une toile de fond, fasse sourire alors que la reine expirante devrait voir surgir dans une apothéose éclatante le Capitole romain ! C'est ce que voulait Berlioz ; c'est ce qu'on nous donnera peut-être un jour.

Maintenant cette œuvre admirable, aussi frappante par l'élévation de la pensée et la grandeur de la conception que par la pureté, le charme, l'expression de l'idée mélodique et la richesse de l'orchestre, est-elle absolument conforme à l'idéal que nous avons actuellement du drame lyrique ? Assurément non ; cette division très nette en airs, chœurs, duos et ensembles, nous paraît dater à présent, et l'auteur, qui n'innova jamais dans ce sens, qui aurait réagi plutôt contre la forme préconisée par Richard Wagner et qui fut toujours très respectueux des coupes anciennes uniquement dans la musique dramatique, écrit de ci de là telle phrase un peu ornée, répète à satiété les paroles, fait recommencer ses chœurs avec une insouciance bien propre à exaspérer les wagnériens décadents, les intransigeants de la jeune école aux yeux desquels la forme et l' « écriture »

des opéras sont choses primordiales. Mais il faut prendre cet ouvrage pour ce que Berlioz en a voulu faire : une tragédie antique à la Gluck, et si l'on peut regretter qu'il ait manqué d'initiative et de hardiesse en ce qui concerne le plan même et les formes vocales de son œuvre, lui si hardi au contraire en dehors du théâtre, il faut reconnaître aussi que la chaleur, la tendresse et la passion qui règnent d'un bout à l'autre des *Troyens*, que la beauté de la déclamation et l'exquise pureté des mélodies, que ce merveilleux commentaire instrumental effacent complètement l'imperfection du plan général. Toute coupe conventionnelle disparaît aux yeux de l'auditeur, qui se laisse irrésistiblement gagner aux accents héroïques et tendres du pieux Énée, aux délicieuses et lamentables effusions de la reine Didon.

Représentation simplement convenable avec une mise en scène insuffisante, des solistes acceptables, un bon orchestre et des chœurs mauvais. Mlle Marie Delna, Ledant de son vrai nom, auparavant servante d'auberge et dégrossie en deux ans à l'école de Mme Rosine Laborde, a chanté le rôle écrasant de Didon d'une voix de mezzo-soprano magnifique dans le haut comme dans le grave, avec quelques inflexions charmantes et non sans un certain instinct de la scène. M. Lafarge (Énée) a du style et de la chaleur ; Mlle de Béridez (Anna), et M. David (Iopas) ne sont pas non plus à dédaigner. MM. Belhomme et Fournets, Mlle Bonnefoi, MM. Lorrain, Boudouresque et Clément tiennent convenablement les rôles des

deux sentinelles, d'Ascagne, de Narbal, de Panthée et du matelot Hylas. Enfin, des artistes comme Mlle Chevalier, MM. Bouvet, Fugère et Taskin, n'ont pas dédaigné de débiter les brefs appels des ombres de Cassandre, Hector, Corèbe et Priam. Honneur tardif, mais grand honneur pour Berlioz !

* * *

L'Opéra-Comique vient de terminer sa cinquième campagne à la place du Châtelet par un succès inattendu. A la grande surprise de M. Carvalho, qui ne devait pas avoir, j'imagine, une grande confiance dans ces *Troyens*, les dix représentations qu'il a pu donner de ce chef-d'œuvre en fin de saison n'ont pas suffi à l'empressement du public : chaque soir il fallait refuser du monde, et s'il est sincère avec lui-même, il doit se féliciter que la Société des Grandes Auditions musicales l'ait décidé, vous devinez par quelles raisons, à remonter comme une curiosité, pour quelques soirs seulement, un ouvrage auquel il ne devait nullement songer, en ayant subi quelque dommage autrefois. Il se récupère à présent. De façon que ce Berlioz, qu'il pouvait accuser d'avoir contribué jadis à sa ruine, aura du moins aidé à son relèvement tardif — et cela presque malgré lui.

Le succès des *Troyens* est un indice évident de l'évolution qui s'est produite dans le public encore plus que dans la presse vers la musique sérieuse. Aujourd'hui le mouvement musical reçoit son impulsion surtout du public des con-

certs, de ce public auquel Pasdeloup révéla le premier les sublimes créations des maîtres classiques et dont l'éducation a été très poussée par MM. Colonne et Lamoureux. C'est lui qui donne actuellement le ton, qui entraîne à sa suite le public mondain qui serait disposé à se contenter d'une musique moins sévère et plus chatoyante ; c'est lui qui a poussé au delà de cent représentations ce *Sigurd*, accueilli d'abord avec bien des restrictions ; c'est lui qui, durant la saison dernière et malgré les réserves indécises de la critique prise en général, a fait le succès éclatant et chaque jour plus grand d'œuvres comme *Lohengrin*, *les Troyens*, *Salammbô*. En assistant presque à toutes les représentations des *Troyens*, j'ai pu voir nombre d'habitués des concerts suivre attentivement sur la partition, et cela à diverses reprises ; en circulant dans les couloirs, j'ai souvent saisi au vol des aveux de ce genre : « Eh oui ! voilà déjà deux ou trois fois que je viens : la première fois, ce n'était pas sans défiance, après les articles des journaux ; à présent, c'est avec enthousiasme et je trouve cela vraiment admirable. » Et ceux-là, voyez-vous, ces auditeurs naïfs et dégagés de parti pris, tels que les aimait Wagner, en amènent beaucoup d'autres à leur suite : on a déjà pu le vérifier.

Berlioz est donc l'homme du jour et c'est un plaisir de voir avec quelle attention ce public, composé d'éléments si disparates, écoute et suit cette œuvre admirable. Il sent, par instinct, qu'il est en face d'une création de maître et fait grand

silence aussitôt que l'orchestre commence à jouer, même quand le rideau reste baissé, comme pendant le long épisode de la Chasse royale, et l'on sait combien il est malaisé d'empêcher les conversations tant que la toile n'est pas levée. Et certains journalistes, cependant, parmi lesquels on compterait des musiciens de profession, ont bien osé dire que cette partition avait vieilli ; que c'était du Spontini réchauffé, qu'il s'en dégageait un ennui insurmontable, que l'uniformité des rythmes et des motifs n'était pas suffisamment atténuée par la variété de l'instrumentation, que si Berlioz avait composé ses *Troyens* de nos jours, il aurait traité l'orchestre de façon beaucoup plus riche... En vérité, je crois rêver ou revivre il y a trente ans, quand je lis de pareilles choses jusque sous la plume de gens qui font partie du corps enseignant au Conservatoire ou qui lui touchent de près. Qu'on reproche à Berlioz de ne pas être absolument logique et d'admettre, au moins dans ses opéras, certaines formes un peu conventionnelles, des redites inutiles, des répétitions de paroles qu'il aurait dû réprouver, rien de mieux, du moment que la critique est formulée avec le respect qui convient en face d'un créateur de cet ordre ; mais comment un homme du métier, voire un simple amateur, peut-il ne pas être captivé dans *les Troyens* par l'intensité de la phrase mélodique, toujours si pénétrante, et surtout par l'éloquent et lumineux discours des instruments ?

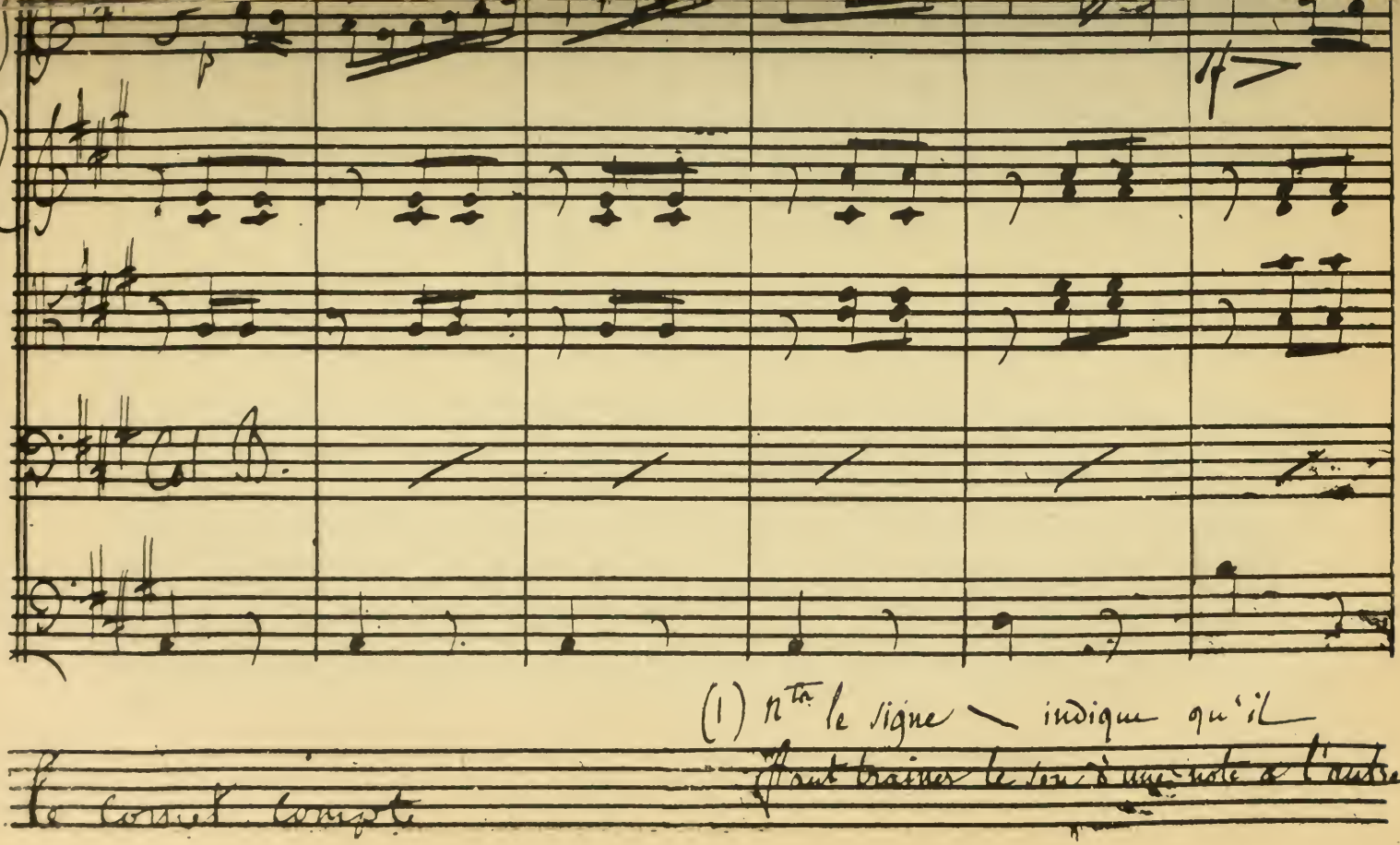
Le véritable domaine de Berlioz, celui où il

est réellement roi, c'est l'orchestre. Il a donné une impulsion extraordinaire à la science de l'instrumentation ; par son merveilleux instinct des accouplements de timbres, par sa recherche infatigable de sonorités nouvelles, par son désir constant de renforcer la puissance d'expression de l'orchestre, de lui faire traduire les sentiments, les événements les plus divers et de donner à sa musique un relief, un coloris plus vifs, il est arrivé à ce résultat prodigieux de renouveler en quelque sorte l'art de l'orchestration, de lui ouvrir des horizons inconnus et de mériter ainsi d'être appelé le Beethoven français. Aussi n'est-il pas étonnant que son génie, audacieusement novateur en fait d'instrumentation, ait exercé une influence évidente non seulement sur tous les musiciens entrés dans la carrière après que son succès eut commencé à se dessiner, mais aussi sur ceux qui étaient ses aînés par l'âge et le succès, comme Meyerbeer, ou de très peu ses cadets, comme Richard Wagner. Voilà en effet, en plus de Schumann, deux compositeurs et non des moindres qui, ayant eu l'occasion d'entendre les œuvres de Berlioz en un temps où peu de gens le prenaient au sérieux, eurent l'intuition de sa supériorité géniale, et, dès la première heure, instinctivement, sentirent qu'il fallait compter avec ce jeune homme doué d'une fantaisie extraordinaire et d'une fulgurante imagination.

Dès lors, Meyerbeer, un des très rares musiciens, il faut le dire à son honneur, qui aimassent vraiment la musique et s'intéressassent à d'autres

morceaux qu'aux leurs propres, prêta une attention très vive, et qui ne faiblit pas jusqu'à la fin, à tout ce que produisait Berlioz. Et cette étude n'aurait pas été pour lui sans profit, si l'on admet les aperçus présentés par M. César Cui dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg*, en 1867, à l'occasion des concerts de Berlioz : « Tout ce qui fait la gloire de Meyerbeer, — écrivait-il après avoir rappelé que Meyerbeer avait entendu la *Symphonie fantastique* avant de terminer *Robert le Diable*, — tout cela : détermination du caractère, coloris de la scène, vive peinture du décor, se trouve déjà dans la *Symphonie fantastique*, et Meyerbeer ne s'est pas fait faute d'y puiser à pleines mains. Il lui a emprunté plus d'un procédé dans les détails de l'instrumentation. La célèbre Évocation des nonnes, dans *Robert*, est, par son caractère, le fidèle pendant de la *Marche au supplice ;* l'effet orchestral provenant des notes graves des bassons est déjà employé dans la symphonie de Berlioz, où Meyerbeer n'a eu qu'à le prendre. Le dialogue des instruments à vent, au commencement du *Prophète*, est identique par le caractère, quoique inférieur comme musique, au début de la *Scène aux champs*, de la même *Symphonie fantastique*. »

En vérité, ces analogies paraissent bien spécieuses. Il n'en est pas moins vrai que, dès le principe, Meyerbeer suivait avec un véritable intérêt les efforts de Berlioz, et que celui-ci, très flatté de cette attention, l'en remercia par des articles enthousiastes sur *les Huguenots*. Il traitait l'ensemble des trois chœurs, au troisième acte,


(1) N.ta le signe ~ indique qu'il
faut traîner le son à une note et l'autre
Le Cornet Compt

de « magnifique tissu orchestral où la difficulté vaincue offre un réel mérite à cause de l'admirable résultat qu'elle amène » ; il qualifiait le septuor du duel de « composition du plus haut style, à ranger parmi les plus belles productions de la musique moderne » ; il assurait enfin ne pas connaître au théâtre de « scène à proportions plus colossales et d'un effet plus habilement gradué » que tout le tableau de la Conjuration. Il relevait seulement cette longue série d'éloges de quelques critiques anodines, trouvant que Valentine et Saint-Bris, animés de sentiments contraires, avaient tort de répéter presque identiquement la même phrase dans la scène de la Conjuration, que les modulations étaient trop multipliées dans le duo de Valentine avec Raoul ; bref, sauf quelques réserves sur les vulgarités du premier acte, sur les ornements du deuxième, sur le bruyant finale du troisième, et sur la « plate extase » de Marcel au dernier tableau, Berlioz se montrait on ne peut plus clément aux *Huguenots*, et sa seule hardiesse — hardiesse notable pour l'époque — était de placer le nouvel ouvrage au-dessus de *Robert le Diable*.

De son côté, Richard Wagner, entre amis, avouait sans difficulté que, dès sa venue à Paris, il avait fait une étude approfondie de l'instrumentation de Berlioz, qu'il avait souvent depuis relu ses partitions, et qu'il avait beaucoup profité des créations de cet homme diaboliquement habile. Et d'ailleurs, dès 1841, ne jugeait-il pas Berlioz comme un artiste exceptionnel, ne frayant avec

personne, aimant, comprenant, admirant Beethoven, rêvant peut-être d'être Allemand aux heures où son génie le poussait à écrire à l'imitation de ce grand maître; empêché de s'assimiler à fond le génie beethovenien par la tendance française qui vise à l'effet extérieur pour divertir, mais possédant une imagination monstrueuse, une fantaisie d'une *énergie* extraordinaire; tiraillé entre ses impulsions d'artiste et le goût de ses compatriotes, auxquels il voulait plaire; incapable d'ailleurs de demander ni même de recevoir un conseil et possédant cette vertu bien rare, même chez les Allemands, de ne pas vouloir écrire en vue de gagner de l'argent, délaissant toute trivialité musicale; éminemment propre, en raison de ces qualités et de ces défauts, à produire de grandes compositions populaires ou nationales dans le genre de la *Symphonie de Juillet*, la meilleure de Berlioz et la seule à ses yeux qui lui parût avoir des chances de vie.

Autant il appréciait cette œuvre où Berlioz avait de plus, disait-il, le mérite d'avoir employé la musique militaire d'harmonie dans un style tout à fait noble, autant il réprouvait son *Roméo et Juliette*, « où quantité de fautes contre le goût et la bonne économie artistique gâtaient, pensait-il, les trouvailles les plus géniales ». Et cependant, entre toutes les créations de Berlioz, c'est certainement dans *Roméo* que Wagner a rencontré le plus de pages dont il devait, sinon s'inspirer, au moins profiter, comme tout artiste a le droit de le faire. Est-ce que le prélude du troisième acte de

Tristan et Iseult, entre autres, ne rappelle pas un peu le début du *Convoi funèbre de Juliette ;* est-ce que la Marche funèbre de Titurel, dans *Parsifal*, n'évoque pas un souvenir analogue : celui de *la Marche au supplice;* est-ce que le dessin d'orchestre accompagnant le chœur des Pèlerins dans *Tannhœuser* ne paraît pas provenir du serment de réconciliation qui clôt la symphonie dramatique de Berlioz? Wagner avait donc bien raison d'avouer tout ce dont il était redevable à Berlioz, car il ne se diminuait en rien par la franchise de cet aveu, tandis que Berlioz, auquel il était loisible de profiter tout autant de Wagner pour la conception du drame, se rabaissait en lui vouant une haine mortelle, en la satisfaisant par les procédés les plus mesquins... Mais nous voilà, de fil en aiguille, un peu loin des *Troyens*.

C'est égal, c'est une belle fin de saison musicale que celle qui voit briller sur les affiches de théâtre ces trois titres : *Lohengrin, les Troyens, Salammbô*. Il y a vingt ans environ, un membre de l'Université, qui se piquait d'aimer beaucoup la musique, écrivait un jour à mon père, à propos de rien : « Mais, prenez garde, vous avez dans votre famille un admirateur de Wagner, de Berlioz et même de Reyer. » Quel dommage que cet excellent homme soit mort trop tôt! Cela me divertirait de le voir aujourd'hui claquer des mains aux *Troyens*, à *Lohengrin*, à *Salammbô*, car il applaudirait, n'en doutez pas, et plus fort que moi, peut-être. Ainsi va le monde, et tout est bien.

FÉLICIEN DAVID

I

LALLA-ROUKH

Décembre 1876.

L'art musical a fait dans ces derniers temps une perte sérieuse et tout dans la carrière du compositeur qui disparaissait : ses débuts laborieux et pénibles, sa vie de privations, le triomphe inouï qui le fit célèbre du jour au lendemain, de beaux succès qui consacrèrent cette réputation si rapidement éclose, puis encore le silence, l'oubli, le travail solitaire et sans espoir ; tout cela, joint à un caractère très estimable, simple, un peu sauvage, ennemi de la brigue et répugnant au charlatanisme, avait acquis à Félicien David de nombreuses sympathies que cette mort si rapide, si imprévue, a encore augmentées en avivant les légitimes regrets qu'elle devait causer.

Cette carrière est à peu de chose près, et avec quelques traverses en plus ou en moins, celle de la plupart des compositeurs sur cette belle terre de France. Le succès même, si grand qu'il soit, si vif éclat qu'il fasse rejaillir sur le nom de l'auteur, après dix, vingt, trente ans d'attente misérable, — quand cette attente ne dure pas toute la vie, — n'est jamais assez productif pour mettre

entièrement à l'abri du besoin un artiste qui ne trouve chez nous, même s'il est célèbre, ni des débouchés suffisants, ni ces fonctions artistiques qui abondent dans les pays du Nord et qui permettent au musicien de se consacrer tout entier à son art favori. Même après le succès étourdissant du *Désert*, David ne dut de pouvoir vivre tranquille qu'aux secours de ses fidèles amis, les Pereire, anciens frères en Saint-Simon, et ce fut charité louable lorsque l'Institut, avant de l'appeler au palais Mazarin, lui décerna le grand prix de 10,000 fr., comme lorsque le gouvernement lui assura une rente en le nommant bibliothécaire du Conservatoire. Il ne parut jamais à la bibliothèque, et M. Weckerlin fit toujours toute la besogne ; mais Félicien David avait enfin de quoi vivre et pouvait se livrer sans inquiétude à la composition.

Ces loisirs cependant venaient trop tard, car les théâtres semblaient avoir oublié son nom, même après le succès de *Lalla-Roukh*, qui renouvelait celui de *la Perle du Brésil*, produit direct mais atténué de celui du *Désert* ; et toutes ces œuvres, à plus forte raison celles de second ordre : *Christophe Colomb*, *Moïse*, *l'Eden*, *le Saphir*, étaient délaissées des directeurs de théâtres comme des entrepreneurs de concerts. Lui-même se consolait avec une sorte de résignation fataliste du silence qui se faisait autour de lui et du dédain exagéré qu'on montrait pour ses ouvrages, au moins pour les meilleurs. « Chaque époque a ses goûts, disait-il, il ne faut pas lutter contre

les tendances du public. S'il s'écarte un moment de la route, c'est pour y revenir. Il faut d'ailleurs que chacun ait son tour. Moi, j'ai rempli consciencieusement ma tâche. C'est à d'autres maintenant de la reprendre et de la continuer. Trop heureux si on trouve plus tard que j'ai bien employé mon temps et mis en œuvre d'une manière profitable à l'art les éléments créateurs que Dieu m'a donnés. »

Que les temps étaient changés depuis le jour où il écrivait joyeusement, après la foudroyante apparition du *Désert*, le 8 décembre 1844 : « Enfin, je suis récompensé de mes travaux et de mes luttes ! J'ai donné mon second concert au Théâtre-Italien. Le succès a été aussi beau et même encore plus beau que la première fois. Il y avait dans la salle l'élite de la population parisienne. Cette soirée a consacré mon premier succès. J'ai reçu les ovations sans enivrement ; je sais à quoi cela m'engage. Dieu aidant, j'espère n'être pas inférieur à moi-même dans mes nouvelles œuvres. J'ai souvent pensé à mon pays, au milieu de mes triomphes, car il n'y a pas de bonheur pour moi sans celui de mes bons parents et de mes bons amis. »

Après avoir joui des plus grands triomphes, après avoir été applaudi au Conservatoire, au Théâtre-Lyrique, à l'Opéra-Comique, à l'Opéra ; après douze ou quinze ans de gloire et de succès, le pauvre artiste en était revenu, pour ainsi dire, à son point de départ, à l'époque où, las de chercher fortune, il écrivait, comme lassé de

désespoir, à un de ses plus dévoués amis : « Ainsi me voilà tout à fait dans l'ombre. Je ne suis pas fait pour l'intrigue, encore moins pour la musique de convention, celle qu'il faut livrer au public pour se bien faire venir de lui. Chaque auteur a son style ; le mien, je le sens bien, est trop sévère, trop religieux pour le public. » Trente-six ans plus tard, David se retrouvait encore dans l'ombre, répugnant toujours à écrire de la musique de convention pour se faire bien venir de l'inconstant public qui l'avait si vite abandonné.

David, il faut bien le dire, n'aurait guère pu réagir contre le verdict des amateurs, et leur jugement n'était pas absolument dépourvu de justice dans ce cas particulier. Si charmante que soit l'inspiration de l'auteur du *Désert*, si rêveuses que nous trouvions ses mélodies, si ingénieuse que paraisse son orchestration, si puissante que soit par endroits la déclamation dans *Herculanum*, il faut bien avouer que ses mélodies, le plus souvent très courtes, sont presque toutes du même caractère et que son inspiration comme ses procédés d'instrumentation se répètent toujours à l'infini, sans beaucoup varier. Aussi, l'effet de charme et de ravissement qu'on éprouvait à l'audition du premier de ses ouvrages allait-il toujours s'atténuant à mesure qu'on en écoutait de nouveaux. Toutes ses créations postérieures se retrouvent en germe dans *le Désert*, et les belles pages qu'elles renferment en propre ne sont pas assez nombreuses pour donner un caractère par-

Mon cher Vivier

ez attentivement ce programme et dites vous

faut que, pour rendre service à l'ami

icien, je fasse connaître à toutes vos

naissances la nouvelle de ces matinées et

je fasse pleuvoir sur lui un déluge

bonnements. Voilà ce que je vous demande,

cher Vivier, rien que cela. Vous voyez

je vous traite en ami. Au reste

bonnés ne seront pas attrapés. Je

is d'une belle exécution et je garantis

ne s'ennuiera pas chez nous.

e vous serre la main affectueusement

et suis tout à vous

Félicien David

Lundi matin

ticulier à l'ensemble de telle ou telle œuvre, involontairement imitée d'un modèle invariable. Le talent, le génie même — dans des limites très restreintes — est indiscutable, mais monotone, et pour bien goûter une œuvre de Félicien David, il faut ne plus avoir les autres dans l'oreille.

Le Désert même a perdu de son influence sur le public, parce qu'on en a trop abusé dans ces derniers temps, et aussi parce que ce poème-symphonie, qui paraissait si coloré à l'aurore de la musique descriptive et pittoresque, a bien perdu de son charme depuis que la vraie musique symphonique a été mieux comprise et mieux appréciée par le public. Bien qu'il eût essayé de combler par le travail les lacunes d'une éducation musicale trop écourtée et trop accidentée, David n'a jamais pu acquérir le talent et le savoir nécessaires pour écrire de la musique vraiment symphonique ou même des quatuors ou quintettes d'une réelle valeur. J'ai entendu plusieurs fragments de symphonies et de quintettes de lui qui auraient été de jolies danses d'almées dans un pas de ballet, mais qui étaient d'une pauvreté insigne pour ce qu'il avait voulu et cru faire. Il a pourtant composé vingt-quatre quintettes de ce genre, intitulés *les Saisons*, et plusieurs symphonies ; il est vrai que c'était à une époque où la musique instrumentale était peu cultivée par les compositeurs qui ne visaient qu'au théâtre et ne s'exerçaient à manier l'orchestre seul que pour se faire la main.

Aujourd'hui même, aucun compositeur fran-

çais n'a encore prouvé qu'il fût capable d'écrire une belle et bonne symphonie : ni M. Massenet, ni M. Lalo, ni M. Guiraud, qui feront en revanche autant de suites d'orchestre qu'on leur en demandera. Mieux vaut dès lors ne parler ni des symphonies de David ni de celles de M. Gounod, médiocres essais de jeunes gens téméraires, et s'en tenir à leurs ouvrages vocaux, mais, pour l'un comme pour l'autre, il les faut espacer pour les mieux juger. On a eu tort de laisser si longtemps dans l'ombre *le Désert*, *Herculanum* et *Lalla-Roukh ;* mais on aurait plus grand tort de les reprendre coup sur coup, comme il est question de le faire, sans oublier *la Captive* et *la Perle du Brésil*, car cet empressement servirait mal la gloire de Félicien David, gloire discrète et timide, qu'il ne faut pas violenter si l'on veut qu'elle s'affermisse.

Lalla-Roukh est son chef-d'œuvre et c'est, absolument, une partition remarquable en beaucoup d'endroits. Plusieurs morceaux y sont empreints d'une poésie charmante et d'un sentiment exquis : les mélodies langoureuses de la belle Lalla-Roukh, comme les chants amoureux du poète nomade, comme les ondulantes cantilènes des almées, sont d'une inspiration délicate et ciselées avec art. C'est bien toujours un peu la même note et la même couleur, mais cette mélodie rêveuse, d'une expression si douce et si calme, emprunte son plus grand charme au coloris de l'instrumentation. C'est un concert captivant pour l'amateur, et un attrait bien vif pour le mu-

sicien que d'entendre ces jolis dessins d'orchestre, que d'étudier avec quelle facilité, quelle intuition de l'effet le compositeur sait accoupler et varier les timbres les plus expressifs de l'orchestre. Je parle ici surtout des andantes qui sont bien préférables le plus souvent aux mouvements vifs, dont l'idée est toujours plus commune et l'orchestration souvent trop peu fournie.

Tout le premier acte de *Lalla-Roukh* est un modèle dans ce genre éthéré et vaporeux, depuis le joli chœur : *C'est ici le pays des roses*, et la mélodie de la princesse : *Sous ce feuillage sombre ;* depuis ces délicieux airs de danse, avec le joli solo de hautbois, et le quintette en *ré*, si doux à l'oreille et si bien en situation, avec la romance de Noureddin : *Ma maîtresse a quitté sa tente*, jusqu'au finale qui débute par cette invocation de Lalla-Roukh à la nature endormie, pour arriver au chœur aviné des gardes, traversé au loin par le refrain moqueur de Mirza. La lecture de la partition au piano ne rend que d'une façon très imparfaite ces effluves de sentiment, car il faut entendre l'orchestre dialoguer avec les voix, les sons voilés du cor, les instruments graves, le violoncelle et le basson, les moyens surtout, la clarinette et l'alto, dont David fait un usage fréquent, pour bien sentir tout le charme de ces douces inspirations dont la mise en œuvre et le travail doublent le prix et la couleur. Il faut aussi remarquer combien ces mélodies ont d'expression et traduisent heureusement les sentiments en jeu sans être gâtées par de banales roulades ou des

cris exagérés ; David avait horreur de ces moyens de capter les bravos, et le seul trait vocalisé blâmable se trouve à la fin des couplets moqueurs de Mirza, où il peut à la rigueur simuler le rire de la perfide suivante.

La partie comique de la pièce est très inférieure à la partie rêveuse, et si les couplets de Mirza et aussi ceux de Baskir sont assez gais, le duo bouffe du second acte est bien terne. Cet acte, d'ailleurs, ne vaut pas le premier, ou peut-être semble-t-il simplement ne pas le valoir parce qu'il reproduit les mêmes effets de poésie et de tendresse, car l'air de Lalla-Roukh : *Nuit d'amour*, et le nocturne pour deux sopranos sont bien jolis, comme aussi le chœur des femmes apportant les parures à la princesse, comme la barcarolle du chanteur, en *la bémol*, ou sa plainte aux pieds de Lalla-Roukh, qui se termine par un ensemble passionné entre les deux amants.

Il est amusant d'observer qu'à l'origine ce furent les parties gaies de la musique, les rôles de Baskir et de Mirza, comme les gardes entre deux vins, qui assurèrent le succès et firent pardonner au musicien ses langueurs et ses longueurs, ces épanchements d'orientalisme et de tendresse. Aujourd'hui, ce côté comique ne produit presque aucun effet, tandis que chacun apprécie et admire les pages poétiques de cette partition. Le public, qui croit ne jamais varier, dira probablement que c'est l'ouvrage qui a changé ; mais heureusement que les articles écrits il y a quatorze ans sous la dictée du public, comme ils le sont le plus souvent, témoi-

gnent à la fois contre lui-même et contre ceux qui se font trop facilement les greffiers de ses hâtives et mobiles impressions.

II

LA PERLE DU BRÉSIL

Mai 1883.

Les gens qui ont encore en quelque estime le talent de Félicien David ne sauraient trop vivement s'élever contre le mauvais tour qu'on vient de lui jouer, sous couleur d'honorer sa mémoire et dans le seul but de gagner quelque argent, en reprenant cette insipide partition de *la Perle du Brésil*, que personne aujourd'hui ne peut plus écouter sans rire. Et c'est ce qu'a fait le public assez peu révérencieux pour l'auteur du *Désert* et de *Lalla-Roukh;* il a ri de cette pièce inintelligible, il a souri de cette musique simple et banale au delà de toute expression. C'était facile à prévoir; comment, dès lors, ne s'est-il pas trouvé un homme assez dévoué aux intérêts de David pour s'opposer à ces combinaisons purement commerciales? Il est des œuvres qu'il faut savoir sacrifier dans l'intéret même de leurs auteurs, et si l'on entend encore avec intérêt, sinon avec grand plaisir, les mélodies colorées du *Désert*, malgré la pauvreté de l'harmonie et de l'orchestre, il n'y a pas une seule note à garder de *la Perle*. David vivra tout entier dans sa jolie partition de *Lalla-Roukh*, surtout dans ce délicieux premier acte, d'une poésie et d'un charme exquis.

Pour trouver la musique de *la Perle du Brésil* expressive et charmante, il n'y a plus que les gens qui s'amusent au *Toréador*, et ceux de cette génération-là ne sont pas nombreux; ils continuent de professer, d'écrire; on ne les entend plus. Que la romance de Lorenz soit d'un tour agréable, accordé; qu'on reconnaisse en quelques airs dansés la marque de l'auteur du *Désert*, je le concède avec plaisir; mais tout le reste est absolument dénué d'intérêt et de valeur. Gargouillades de Zora, duos d'amour avec Lorenz, lamentations amoureuses ou exhortations guerrières de l'amiral, chœur de marins ou chœur de sauvages, tout est coulé dans le moule le plus vieux, le plus simple et le plus banal, sans que l'orchestre ajoute aucun agrément à toutes ces pauvretés. Ce malheureux David, pour ce premier essai dramatique, avait complètement perdu les qualités de grâce et d'expression simple qui distinguaient ses œuvres de concert; en abordant le théâtre, il avait aussitôt adopté toutes les rengaines dramatiques : morceaux à l'italienne et points d'orgue en roulades, sans parler du rôle de Zora qui restera le type achevé du genre. Et pourtant David, jusque-là, avait compris la musique de tout autre façon; mais comme il n'avait qu'un simple instinct mélodique, sans nulle idée arrêtée en aucun sens au sujet de ce que la musique dramatique devait être ou ne pas être, il écrivait obligeamment tout ce qu'on lui demandait. Résultat : *la Perle du Brésil*.

Je m'arrête. Il me déplairait de trop insister

sur cette misérable partition d'un homme d'un talent si particulier, que de faux amis sont allés rechercher pour battre monnaie avec, au détriment du renom du compositeur. J'ai suivi toute cette affaire de près. J'ai vu David, déjà vieux, maladif et sans résistance, embobeliné par celui qui venait d'acheter pour rien cette partition à l'éditeur primitif et qui, voulant tirer bénéfice immédiat, s'ingéniait à réveiller dans le cœur du musicien, avec l'amour-propre endormi, une tendresse bien naturelle pour son premier essai dramatique. Alors David se décidait à faire tous les changements qu'on lui demandait en faisant miroiter à ses yeux une reprise prochaine, un succès réparateur; il remaniait, ajoutait, retranchait et surchargeait selon qu'ordonnait son conseiller, devenu son maître et dominateur. Et tout ce grand travail pour rien. Car aujourd'hui, c'est la version première, ou peu s'en faut, qu'on a suivie, en demandant à M. Barbier, le rebouteur attitré de l'Opéra-Comique, de raccourcir le poème en le rendant plus clair. Il l'a resserré, c'est vrai, mais n'a pu le modifier en bien ni en mal. Il a fait cependant un tour de force; il a réduit le rôle de Zora à trois répliques : *Oui* — *Non* — *Jamais*. A l'origine, on avait voulu faire retoucher ce poème invraisemblable par Scribe; aujourd'hui, c'est à M. Jules Barbier qu'on a recours : signe des temps.

Zora, c'est Mlle Emma Névada, de son vrai nom Mlle Wixon, Californienne de naissance et fille de médecin, élève de Mme Marchesi, de

2 Cornet en si♭
1 Cor en mi♭
2 Cor en mi♭
3 Cor en mi♭
4 Cor en mi♭
2 Trombones
Ophycleide

Vienne, et gâtée par le vieux Florimo, de Milan. La voix est d'une douceur extrême dans les traits, au rebours de celle de Mlle Van Zandt, sèche et cristalline; mais elle manque de corps, et la jeune chanteuse excelle uniquement dans ces effets de douceur caressante : elle a dit ainsi d'une façon charmante l'absurde chanson du Mysoli; elle l'a couronnée par un point d'orgue en notes piquées qui a fait délirer la salle entière. On a crié *bis,* elle a recommencé et, cette seconde fois, les notes ont refusé de sortir et elle a chanté faux : la leçon lui profitera-t-elle au moins? Déjà au premier acte, elle avait battu un trille qui allait *degringolando* et qui s'est terminé beaucoup plus bas qu'il n'avait commencé. La salle, à ce coup, débordait d'enthousiasme. En fait de musique, il faut s'attendre à tout.

M. Mouliérat soupire agréablement le rôle de Lorenz, mais il est à croire qu'il ne peut pas chanter la tête couverte, car ici, comme dans *Zampa*, il rejette avec une hâte exagérée son couvre-chef emplumé. M. Cobalet, l'amiral portugais, revêtu d'une grande pelisse fourrée, alors que tous ses marins sont en chemise, jambes et bras nus, tient convenablement un rôle écrit trop bas pour lui. M. Chennevière est un petit matelot grassouillet, et M. Belhomme un petit chef sauvage assez peu redoutable : on les mettrait volontiers sur une étagère, en façon de pendants. La mise en scène est médiocre; on a revu, non sans plaisir, le vieux vaisseau d'*Haydée*, une salle de château quelconque et certaine forêt, moins touf-

fue que celle de *Lakmé*. M. Carvalho s'est montré directeur avisé en ne faisant pas de grands frais ; il va jouer un peu ce pauvre opéra jusqu'à la clôture : après, il en sera quitte et se réjouira de s'être ainsi débarrassé des obsessions de l'éditeur. *La Perle du Brésil* ira rejoindre dans les greniers *Jean de Nivelle* et *Psyché*.

Puisque je viens de parler de Scribe et de l'idée qu'on avait eue autrefois de lui faire arranger ce sot livret de *la Perle du Brésil*, je profiterai de l'occasion pour relever l'inqualifiable attaque dirigée contre lui par M. Dumas fils, d'autant plus que celui-ci s'appuie en l'espèce sur un musicien de génie. On sait que M. Dumas fils publie, à l'intention des comédiens qui ont joué ses pièces, une édition desdites pièces limitée à quatre-vingt-dix-neuf exemplaires, avec nouvelles préfaces reprenant, expliquant, développant les premières préfaces de l'édition destinée au commun des mortels. C'est ce que M. Weiss a spirituellement dénommé « l'édition mystique, avec préfaces sur préfaces ; après le fouillis, le surfouillis, le métafouillis ». M. Dumas avait déjà dirigé contre Scribe une attaque assez vive ; il la reprend et développe avec un acharnement dont les raisons ne sont pas difficiles à deviner. Certaine phrase en dit long : « ... Le public veut des émotions qu'il ne connaissait pas, des surprises variées et durables, sinon il vous échappe tôt ou tard et passe à un *plus éloquent*. M. Scribe avait tout ce qu'il faut pour prendre le public, il lui manquait ce qu'il faut pour le garder. » Le

malheur est qu'il le garde encore trop ; n'est-ce pas, Monsieur Dumas ? et que le *plus éloquent* en est pour ses frais d'éloquence. Il n'en fait pas d'autres.

L'éreintement en lui-même importe peu. Mais savez-vous de qui M. Dumas s'autorise avant de juger, lui auteur dramatique, un autre auteur? De Rossini jugeant des musiciens. De Rossini disant à un aspirant compositeur qui lui vantait *Guillaume Tell :* « Vous aimez, dites-vous, la belle musique? Eh bien! venez que je vous joue du Mozart. » De Rossini assis au piano, lisant la partition de *Tannhœuser* à l'envers et disant avec une fausse bonhomie : « J'ai essayé de l'autre côté, ça n'allait pas. » Il faut tout l'aplomb de M. Dumas pour rééditer cette méchanceté, d'ailleurs spirituelle, une millième fois, et l'écrivain part de là pour nous donner *gratis* son propre jugement sur Wagner. Trop de largesses en vérité! C'est bien là d'ailleurs l'opinion d'un homme qui joue au profond philosophe et qui est plus bourgeois et plus solennel que M. Prudhomme en personne. Eh bien! j'aime encore mieux ce jugement sur Wagner, si prudhommesque et si banal, que celui sur Scribe : au moins est-il désintéressé, Wagner ne lui faisant, j'imagine, aucun tort.

M. Dumas aura beau dire et beau faire : il n'enlèvera pas à Scribe le triple avantage d'avoir été seulement un auteur dramatique, de n'avoir pas écrit de préfaces et de ne pas s'être emballé sur Richard Wagner.

RICHARD WAGNER

I

SUR BAYREUTH

Octobre 1886.

Notes et chiffres entremêlés.

Il n'y a pas plus de quinze jours que M. Lamoureux a rendu publique sa détermination de représenter *Lohengrin* à l'Éden-Théâtre au printemps prochain : combien de bêtises la presse n'a-t-elle pas déjà débitées à ce propos ! Quelle démangeaison pousse donc les gens qui tiennent une plume à parler de ce qu'ils ignorent le plus, en prenant des airs d'importance ? Ah dame ! c'est qu'aux yeux de certains journalistes, c'est un déshonneur que de ne pas être en tout des premiers informés et que pour se donner l'air de savoir, ils écrivent sur tout à tort et à travers, en colportant les bruits les plus sots avec un imperturbable aplomb.

Pauvre M. Lamoureux ! comme je le plaindrais s'il avait dû subir toutes les *interviews* que les journaux nous racontent ; comme je le plains d'avoir à endosser toutes les sornettes que lui prêtent ces prétendus visiteurs et les discours transcendants qu'ils lui font tenir ! Mais avec tant de belles inventions, ils dénaturent complètement

ses intentions et annoncent tout l'opposé de ce qu'il doit faire. Est-il possible, après les déclarations si nettes de M. Lamoureux, alors qu'il a positivement dit vouloir jouer seulement *Lohengrin* cette année et représenter le lendemain un opéra d'un musicien français, puis un autre d'un maître étranger, qu'on imprime à peu près partout qu'il s'apprête à jouer concurremment *Rienzi*, *Tannhœuser* et *Lohengrin* ?

Et, comme les nouvelles erronées sont celles qui se propagent le plus vite, il a suffi de forger celle-ci, évidemment pour faire du tort à M. Lamoureux et pour travestir sa tentative en une entreprise exclusivement allemande, il a suffi, dis-je, à quelques envieux de lancer cette insinuation perfide pour qu'elle fût reproduite aussitôt dans les journaux mêmes dont certains rédacteurs sont des mieux renseignés sur tout ce qui concerne la représentation des œuvres de Richard Wagner à Paris, par suite de leurs rapports constants avec l'éditeur propriétaire ou avec le futur directeur. C'est égal, la nouvelle est fausse; elle a donc dix fois plus de chances de se répandre et de trouver crédit qu'une autre qui serait vraie et qui ne ferait de tort à personne : aussi bien n'a-t-on répété celle-là que parce qu'elle était de nature à nuire aux projets de M. Lamoureux.

Aujourd'hui que Wagner est arrivé à un tel degré de gloire et que la toute-puissance de son génie et de ses œuvres achèvera sa victoire avant peu, sans que ses partisans rompent des lances pour lui, ceux-ci marquent beaucoup de modé-

ration dans leurs écrits; ils laissent agir le génie avec le temps. Ses détracteurs, au contraire, engagés par leurs articles trop violents d'autrefois ou par les intérêts les plus forts, les intérêts commerciaux, sont comme affolés et ne savent comment s'y prendre afin d'abattre leur invincible ennemi. Ils ont recours alors à des arguments tout à fait particuliers pour démontrer que les opéras de Richard Wagner ne réussissent nulle part, pas même à Bayreuth.

Ces gens-là, voyez-vous, en fait d'art ne connaissent que la recette et n'estiment un opéra que par l'argent qu'il rapporte. A leurs yeux le vrai, le seul chef-d'œuvre est l'ouvrage dont on vend beaucoup de partitions et de morceaux séparés : pour eux, un chef-d'œuvre en son temps, fut *le Premier Jour de bonheur; la Mascotte* en est un autre, au même degré qu'autrefois *le Petit Faust*. Il s'est produit, cette année, un très vif mouvement de mode et de curiosité vers Bayreuth. Nombre de gens du monde y sont allés qui n'avaient pas, jusqu'alors, marqué grande admiration pour Richard Wagner et l'on a pu voir cette ville autrefois délaissée, puis raillée aux premiers temps de son théâtre et fréquentée alors seulement par les adeptes convaincus de Wagner, devenir le but d'une nombreuse immigration mondaine, à l'égal de telle station thermale ou de tel bain de mer en vogue. Bref, la saison musicale 1886 a été tout à fait brillante à Bayreuth. Que beaucoup de voyageurs soient allés là-bas plus par pose que par amour de l'art, peu im-

porte ; il n'en est pas moins vrai que le nombre des visiteurs s'est singulièrement accru cette année et que les recettes l'ont emporté sur les dépenses de 21,250 francs.

Ce serait peu pour une entreprise où l'on chercherait à faire des bénéfices. C'est énorme lorsqu'il s'agit d'une œuvre exclusivement de propagande, où l'on s'estime heureux dès qu'on peut joindre les deux bouts ; à plus forte raison quand on peut reporter 21,000 francs au fonds de réserve. Mais les gens qui n'entendent d'un opéra que le bruit des écus tombant dans leur coffre-fort ne veulent pas admettre qu'on puisse faire de l'art pour l'art, sans esprit de lucre, et ce modeste bénéfice de 21,000 francs les met en belle humeur. Calculez, disent-ils : les principaux artistes, tous de premier ordre et venus des quatre coins de l'Allemagne, n'ont pas eu de prétentions pécuniaires en rapport avec leur talent ; quelques-uns même, comme Mmes Materna et Sucher, n'ont rien voulu recevoir, s'estimant bien payés par l'honneur ; on a représenté là deux ouvrages qui n'exigeaient aucuns frais préparatoires, étant sus de tout le personnel, et les décors et costumes étant en magasin, — ce qui d'ailleurs est faux, car *Tristan et Iseult* a dû être monté de toutes pièces à Bayreuth ; — calculez, disent-ils, tout ce que cela représenterait de frais supplémentaires dans un théâtre régulier et voyez comme votre maigre bénéfice de 21,000 francs serait noyé dans cet océan de dépenses : 300,000 ou 400,000 francs de plus qu'il n'y en avait à Bayreuth.

Mais, braves comptables qui calculez si bien, ce désintéressement d'artistes exceptionnels qui vous stupéfie, leur dévouement absolu à l'œuvre de Richard Wagner qui vous interloque, leur empressement à se rendre à Bayreuth, tous, petits et grands, instrumentistes et chanteurs, pour s'associer dans la mesure de leurs forces à cette œuvre d'art incomparable, le fait même que tant d'exécutants, recrutés en vingt villes différentes, savent tous ces opéras par cœur et n'ont besoin que de quelques répétitions pour s'accorder, tant de faits véritablement prodigieux dans le domaine musical ne devraient-ils pas vous donner à réfléchir et vous prouver qu'on n'a que faire ici de vos comptes par doit et avoir ? Il ne s'agit plus là de commerce, il s'agit d'art ; car Wagner, quand il fonda le théâtre de Bayreuth, ne songeait nullement à en tirer un bénéfice quelconque, non plus que sa veuve et ses représentants n'y pensent, — pour le moment, — en perpétuant ces fêtes musicales. Il voulait simplement faire représenter, dans les conditions qu'il jugeait les plus propres à en compléter l'effet musical, d'abord une œuvre tellement considérable que tous les théâtres d'Allemagne hésitaient à la monter, puis l'ouvrage auquel il s'était remis sur la fin de sa vie, après cette apparition des *Nibelungen* à Bayreuth.

Il n'avait d'abord en vue qu'une seule série de représentations et ce fut bien joli qu'on en pût donner trois des *Nibelungen*. Lorsque vint le tour de *Parsifal*, on plaisanta, on dit que la série de seize représentations annoncées pour la première

année s'arrêterait dès le troisième ou quatrième soir — et cependant tout alla jusqu'au bout. Peu à peu, ce que Wagner avait considéré comme une simple satisfaction qu'il se donnait à lui-même et à ses amis, prenait une consistance, un caractère de périodicité auquel il ne s'attendait guère. Mais ces fêtes, pour régulières qu'elles devinssent, étaient toujours absolument dissemblables d'une vraie entreprise théâtrale et il faut n'être qu'un barbare ou qu'un commerçant pour aller faire ici des calculs tout à fait déplacés et des calculs faux, par-dessus le marché, en tout ce qui regarde *Tristan et Iseult.*

Et puis, même si ces calculs étaient justes, qu'est-ce qu'ils prouveraient ? N'est-il pas évident qu'une entreprise aussi exceptionnelle est en dehors de toutes les conditions ordinaires et qu'on ne saurait la juger de la même façon que les autres ? Il n'est pas jusqu'à cet enthousiasme et ce désintéressement des artistes pour une cause perdue à vos yeux qui ne vous fasse rire : eh bien ! essayez d'en faire autant pour n'importe quelle œuvre, avec n'importe quel artiste, et vous m'en direz des nouvelles. Demandez donc à M. Maurel de chanter pour rien *le Songe d'une nuit d'été ;* à M. Lassalle de chanter pour rien *Françoise de Rimini;* à M. Faure de chanter pour rien *Hamlet*, et s'ils acceptent, ces artistes grands seigneurs, vous pourrez rire alors des chanteurs allemands qui ne comptent plus dès qu'il s'agit de Richard Wagner et tiennent à honneur de coopérer à la glorification de son œuvre et de son nom !

Encore une fois, le théâtre de Bayreuth n'est pas un théâtre ordinaire, et quoiqu'il ait été, cette année, au-dessus de ses affaires, des admirateurs du maître, s'ingéniant à marquer leur dévouement à sa mémoire, ont imaginé de s'associer à soixante, pour constituer un fonds de réserve et de garantie assurant la régularité des fêtes de Bayreuth. Dans ce but, chacun des souscripteurs s'engageait à payer mille marks par an, cinq années durant. Chacun prend son plaisir où il le trouve, — et l'on ne peut qu'approuver les amateurs qui s'assurent pour cinq ans le retour des plus vives jouissances musicales. Sitôt l'idée émise et du premier coup, on trouvait plus de quarante souscripteurs, parmi lesquels deux dames de Paris. Eh bien! riez donc de cela, beaux railleurs, et tâchez d'en faire autant pour les grands musiciens qui vous sont chers : avant qu'il soit longtemps, ils auront plus besoin que personne d'un pareil secours. Et comme il fera bon rire, à notre tour, de tant d'efforts infructueux!

II

A BAYREUTH

Août 1891.

Les vingt représentations données cet été-ci à Bayreuth auront eu un résultat magnifique, et Mme Cosima Wagner doit se trouver grandement dédommagée de la peine qu'elle a prise et de l'argent qu'elle a dépensé pour organiser ces repré-

sentations modèles. Pour *Parsifal*, il n'y avait qu'à maintenir la tradition des années précédentes, car la plupart des artistes qui l'ont déjà chanté à Bayreuth se trouvaient rassemblés là, respectueux des dernières volontés du maître et se pliant tous, avec zèle, à la discipline wagnérienne. Avec *Tristan et Iseult*, de même, il suffisait de remettre au point un ouvrage exécuté déjà sur ce théâtre, et l'on regrettait seulement de ne pas trouver assez de solistes pour établir une distribution double et donner autant de représentations de *Tristan* que de *Parsifal*. Mais pour *Tannhœuser* c'était bien une autre affaire, et Mme Wagner, en montant cet opéra dans le « temple de Bayreuth », contrairement à l'avis des intransigeants du wagnérisme, avait tout à mettre sur pied. Figuration, décors, costumes, mouvements, jeux de scène, apparitions, tout était à créer, et cela sans que les traditions suivies sur les théâtres où se joue couramment *Tannhœuser* pussent être d'aucun secours ; car il s'agissait précisément de réagir contre l'exécution de cet opéra, telle qu'elle a lieu d'habitude, et d'en établir la signification précise au moyen d'une interprétation scénique idéale : on y a pleinement réussi.

Mme Wagner a donc déployé dans son entreprise une énergie extraordinaire et dépensé des sommes énormes : 150 ou 200,000 francs. Elle s'est adressée à tous les gens qui pouvaient l'aider le moins du monde ; elle a trouvé notamment pour la bacchanale imaginée par Wagner en vue de Paris les renseignements les plus précis dans

un scénario que le compositeur avait rédigé pour le chorégraphe Petipa et dont celui-ci n'avait eu que faire. En ayant sous les yeux, par les dessins et les maquettes, la somptueuse mise en scène de notre Opéra, elle l'améliorait encore et donnait aux moindres costumes une couleur, une vérité historiques qu'on ne saurait surpasser. Et si elle apportait tant de soin à la partie matérielle de la représentation, si sur le point tout spécial des jeux de lumière, elle obtenait au troisième acte des effets de crépuscule et d'aube matinale absolument merveilleux, ce n'était pas, vous pensez bien, par simple amour du luxe ou du décor. C'était pour encadrer de son mieux l'œuvre de son mari, qui désirait depuis longtemps la faire exécuter à Bayreuth, pour la présenter enfin sous son vrai jour, non plus comme un simple opéra, où dominerait l'élément passionnel, mais comme un drame mystique où prévaudrait l'idée de rédemption par le repentir et la foi.

Wagner a souvent protesté contre la déformation qu'avait subie son drame lyrique de *Tannhœuser* en passant de scène en scène, ainsi qu'un opéra vulgaire, exécuté par des chanteurs qui ne faisaient pas grande différence entre cet ouvrage et ceux qu'ils interprétaient d'habitude. Et le fait est que *Tannhœuser*, en redevenant conforme à l'idéal de l'auteur, a pris un caractère, une ampleur, une sérénité qu'il est loin d'avoir sur d'autres théâtres. En allant à Bayreuth, j'avais eu occasion d'entendre cet ouvrage à Francfort, et très convenablement monté, ma foi, avec une

Élisabeth dramatique et passionnée, Mme Schrœder-Hanfstaengl, que je me souvenais d'avoir entendue chanter au Théâtre-Lyrique, avant la guerre, alors qu'elle était simplement Mlle Schrœder. Eh bien, là, *Tannhœuser*, avec des sujets exercés, avec une artiste assurément méritante et justement chère au public francfortois, ne m'avait produit ni plus ni moins d'effet que lorsque je l'avais entendu chanter précédemment, à Bruxelles ou ailleurs.

Encore que certaines formules me parussent démodées et certains passages un peu conventionnels, le tournoi des chanteurs me semblait être une scène éminemment grandiose et pathétique, et le troisième acte, en son entier, m'apparaissait comme une des plus belles créations de la musique dramatique; mais l'action, le drame était toujours prédominant dans ma pensée. Il a fallu l'audition de Bayreuth, où Élisabeth n'est plus seulement une amante passionnée, mais une sainte qui ramène à la foi Tannhœuser égaré dans les voies de perdition par Vénus, où Wolfram n'est plus un rival de Tannhœuser, mais un ami dévoué, compatissant à ses peines et souffrant de ses remords, où Tannhœuser enfin n'est plus une sorte de Vasco de Gama, balançant entre Élisabeth ou Vénus, entre Inès ou Sélika, mais un malheureux égaré que le doute assiège et consume jusqu'à ce qu'il expire, repentant et pardonné, sur le cercueil d'Élisabeth; il a fallu cette interprétation tellement différente de celle qu'on peut entendre en Allemagne, un peu partout,

pour me faire apprécier les sublimes beautés de cette partition, pour me faire voir qu'en son dernier acte au moins elle était plus proche qu'aucune autre œuvre de Wagner, de son miséricordieux *Parsifal*.

Mais pour en arriver là, Mme Wagner, cela va sans dire, a montré encore plus de sévérité, d'énergie et de conviction pour l'exécution orchestrale et vocale que pour la représentation scénique. Elle a été secondée à souhait par M. Félix Mottl, un chef d'orchestre auquel les compositeurs français doivent bien quelque reconnaissance pour ce qu'il a fait en leur faveur à Carlsruhe, et elle a su plier à ses volontés, animer d'un nouvel esprit des chanteurs tels que MM. Winkelmann et Reichmann, très recommandables l'un par le jeu, l'autre par la voix, dans Tannhæuser et Wolfram; des chanteuses comme Mlle Mailhac, une Vénus de premier ordre, et Mlle Wiborg, une Élisabeth toute jeune et tout extatique, infiniment mieux appropriée au type rêvé par Wagner que ne l'était l'Élisabeth, pourtant si intelligente, de Francfort. Ajoutez qu'il n'est pas de petit rôle à Bayreuth et que M. Grüning, engagé pour chanter Parsifal, tenait simplement dans *Tannhæuser* la partie secondaire de Walther von der Vogelweide, et vous comprendrez aussitôt pourquoi l'exécution vocale atteint là-bas une perfection inconnue à Paris et dans mille autres lieux.

L'opéra de *Tannhæuser* ainsi joué par des acteurs pénétrés des intentions du maître, avec une concordance inimaginable entre tous les

éléments du spectacle : décors, dégradations de lumières, évolutions scéniques, plastique et mouvement des personnages, a donc pris, dans ses meilleures parties, toute l'ampleur d'un drame religieux et mystique. Au troisième acte, en particulier, dont presque tous les morceaux se sont chantés dans les concerts de Paris, il règne une tristesse pénétrante, un sentiment si profond qu'on est tout envahi par le désespoir de Tannhæuser et la foi d'Élisabeth. C'est, d'un bout à l'autre, une progression d'émotions tendres, douloureuses ou reposantes qui bouleverse l'auditeur et le tient haletant jusqu'au cri de joie final, jusqu'à l'explosion des voix de femmes annonçant le miracle et la rédemption du pécheur racheté par la sainte. Un éblouissement que ce chœur célébrant à la fois le réveil du jour et le pardon de la créature après l'angoisse de l'homme et les terreurs de la nuit.

Certes, Mme Wagner a bien fait de remonter ainsi *Tannhæuser*, de le remettre en pleine lumière, malgré la désapprobation des wagnéristes intransigeants pour lesquels ce que tout le monde admire est aussitôt condamnable, et si ce qu'on raconte à Bayreuth est vrai, si les filles de Mme Wagner, affectant comme bien d'autres de dédaigner *Tannhæuser*, la raillent par derrière et disent en parlant des danses du Vénusberg, toutes débordantes de furie amoureuse : « *Allez donc voir la bacchanale à maman!* » elles ont tort. *Tannhæuser*, par l'admirable morceau de la Bacchanale ajouté pour Paris et qui est du Wagner

Cher ami,

Je n'ai pas reçu L'Europe artistique. Comment cela se fait-il?

Aussi suis-je très mécontent du peu de visite que vous m'avez fait hier. Ne viendrez-vous pas pour plus longtemps?

Imaginez-vous, que je ne peux pas venir chez vous Jeudi prochain, c'est l'anniversaire de mes noces, que j'ai promis de passer en fête domestique avec ma femme. Mais, ne serait-il pas possible, que vous, Monsieur Leroy et Monsieur Clarinette passent cette soirée chez moi? Vous êtes tous invités.

Sans cela rien de nouveau qu'un rhume effroyable!

Votre

Rich. Wagner

Lundi 21 Nov

d'après *Tristan*, aussi bien que par ce merveilleux troisième acte, qui est du Wagner de la trentième année, est un chef-d'œuvre auquel ceux-là seuls qui veulent se singulariser à tout prix peuvent demeurer insensibles et sourire avec dédain.

Parsifal et *Tristan* ne sont pas moins brillamment montés; mais ici, je le répète, il n'y avait qu'à maintenir le résultat acquis aux exécutions d'il y a deux, trois et cinq ans. Il ne me paraît pas possible d'imaginer un spectacle plus grandiose à la fois et plus surprenant, par sa sévérité et sa dignité religieuse, que la communion des chevaliers du Graal, au premier acte de *Parsifal*, et tout ici concourt à la beauté sereine du tableau, aussi bien cette musique sublime que cette figuration primitive en quelque sorte et qui nous donne exactement l'impression d'un vieux tableau de sainteté. Mais cette scène du Temple n'est pas, tant s'en faut, la seule de *Parsifal* qui nous charme et nous émeuve. Tout le tableau précédent, avec le grand récit de Gurnemanz aux jeunes écuyers, avec l'entrée de Parsifal si confus d'avoir occis un volatile inoffensif sur le domaine du Graal, sont de nature à nous toucher par leur naïveté d'accents, par la sincérité de cette musique admirablement appropriée aux épisodes qui se déroulent en scène.

Pour le second acte, sur lequel les partisans les plus exaltés de Wagner formulent d'habitude quelques réserves (ils le trouvent trop léger, trop gracieux peut-être), il ne me gêne en rien d'être d'un autre avis que ces graves augures. Le babil

des Filles-fleurs cherchant à charmer Parsifal me paraît de tout point délicieux, avec un pétillement de jeunesse extraordinaire, et la scène de la séduction entre Kundry et Parsifal est une des plus belles qui soient jamais sorties du cerveau du maître. Enfin que vous apprendrai-je de nouveau, en vous disant que le troisième acte renferme, outre maints beaux récits, le divin tableau du lavement des pieds de Parsifal par Kundry et l'air lumineux de Gurnemanz connu sous le nom d'Enchantement du vendredi saint, avant d'arriver à la réapparition du temple, aux funérailles de Titurel, aux douloureux élans d'Amfortas, au triomphe de Parsifal guérissant Amfortas de sa blessure, lavant Kundry de ses péchés et devenant, de par les arrêts du destin, le souverain roi du Graal?

A quel interprète accorder la palme entre tous ceux qu'il me fut donné d'entendre, en deux représentations, dans *Parsifal?* A M. Scheidemantel, sans conteste, un baryton à la voix moelleuse et puissante, acteur accompli, qui joue et chante avec une égale supériorité le rôle d'Amfortas, aussi parfait par sa déclamation que par sa mimique et sa plastique. Entre les deux Parsifal : M. Van Dyck, qu'on couvre généralement de fleurs et dont la voix sèche n'a pas plus de timbre et de rayonnement que lorsqu'il chantait Lohengrin à Paris, ou M. Grüning, ténor à la voix claire, auquel on n'accordait qu'un *satisfecit* indulgent, je pencherais pour le second, qui, par le physique et le timbre de la voix, me représente

un Parsifal plus juvénile et plus naïf, moins apprêté et moins bellâtre. Les deux Kundry, au contraire, me semblent se valoir, et si Mlle Malten a, par instants, des élans plus personnels, Mlle Mailhac, en revanche, me paraît, de chant et de jeu, tenir tout le rôle avec plus d'égalité : l'une et l'autre méritaient d'être vues et comparées. J'en dirai autant des deux Gurnemanz : MM. Grengg et Wiegand, très nobles tous les deux, encore que le premier l'emporte évidemment par le style, et des deux Klingsor : MM. Liepe et Plank; je préfère peut-être le premier, simplement parce qu'il est moins gros que le second. C'est, je crois, M. Hermann Lévi, de Munich, qui dirigeait les représentations de *Parsifal* : résultat superbe et dont on ne peut que le féliciter.

C'est une merveille que d'entendre et de voir les deux premiers actes de *Tristan et Iseult*, traduits par une femme ayant la voix, le feu dramatique et le visage expressif de Mme Rosa Sucher. Entre tous les artistes allemands, qui ne se ménagent guère et jouent avec une ardeur effrénée, elle l'emporte, et de beaucoup, par la puissance de son organe et l'énergie de son jeu : c'est la plus grande artiste qu'il me souvienne d'avoir vue, en comptant même Mlle Krauss dans son meilleur temps. Tout pâlit autour d'une interprète de cet ordre, et si elle a trouvé une partenaire digne d'elle en Mme Staudigl (Brangœne), il faut avouer qu'elle a été moins bien partagée en fait de Tristan. M. Alvary, malgré son zèle, a chanté convenablement, sans plus, la fin du pre-

mier acte et tout le duo d'amour où Mme Sucher était sublime. Il s'est relevé, je le veux, dans l'agonie de Tristan, pour laquelle il s'était peut-être un peu trop ménagé; mais si enfiévré qu'il se soit montré dans ce troisième acte, il a encore été surpassé par Mme Sucher, qui déclame et joue en grande tragédienne la mort d'Iseult.

Autant de pages incomparables qu'il me suffit de citer, car les amateurs parisiens les connaissent bien pour les avoir entendues plus d'une fois aux Concerts-Lamoureux; mais autant de pages qui ne prennent leur sens complet, leur parfaite expression qu'à la scène, avec toutes les ressources de la décoration, de la mimique et de la lumière adjointes à la musique, et lui donnent un relief, une vie extraordinaires. Ah! le roi Marke, par exemple, est terriblement bavard, et la réprimande qu'il adresse à Tristan quand il le surprend aux pieds d'Iseult nous paraît un tantinet ridicule, et par sa longueur et par sa placidité. Il n'importe : c'est un spectacle inoubliable que de voir *Tristan* ainsi rendu; mais quel ennui que Mme Rosa Sucher, par prudence et pour ne pas se surmener, n'en ait pas voulu donner plus de trois représentations!

Tel a été le succès de ces spectacles, en l'année 1891, que Mme Wagner, au lieu de se reposer de deux années l'une, a décidé de rejouer les trois mêmes ouvrages l'an prochain — en y adjoignant *les Maîtres chanteurs*. Et dire que lorsqu'en 1876 Wagner inaugurait ce grand bâtiment bizarre, admirablement situé toutefois pour embrasser

d'un coup d'œil la vieille ville de Bayreuth et la vallée du Mein à sa naissance, plusieurs écrivains dits spirituels assurèrent qu'il n'y aurait qu'à choisir avant peu : ou démolir cette énorme baraque ou la transformer en salle de cirque! Et dire qu'en 1882, quand Wagner y fit jouer *Parsifal*, certain critique français, aussi désintéressé qu'impartial, j'ai nommé Albert Wolff, affirma que cette légende, peu différente de nos féeries parisiennes et terriblement assommante, aussi bien comme poème que comme musique, allait porter le coup de grâce au temple de Bayreuth!

Voyez donc ce qui se passe aujourd'hui, messieurs les beaux esprits, et ne vous mêlez plus d'annoncer l'avenir.

III

LE SUCCÈS DE LOHENGRIN A PARIS

Octobre 1891.

Lohengrin continue à l'Opéra le cours tranquille de ses représentations et ne soulève plus d'autre bruit que celui des claquements de mains, qui s'arrêtent aussitôt qu'on voit que la trame ininterrompue du commentaire orchestral ne laisse aucun intervalle où l'on puisse applaudir et rappeler les acteurs. Par exemple, on se rattrape à la fin des actes, et chaque soirée, en somme, apporte une nouvelle preuve et du grand désir qu'avait le public parisien de connaître enfin ce chef-d'œuvre, et du vif intérêt qu'il prend à l'audition d'un opéra très différent, tout compte

fait, de ceux qu'il entend d'habitude. On peut donc assurer, toutes les choses ayant repris leur cours normal, que *Lohengrin* n'aura pas moins de succès à Paris que dans toutes les villes de province où il s'est joué jusqu'à ce jour. Bien mieux, l'impression qu'il produit sur les gens les moins préparés, et qui ne soupçonnaient rien jusqu'alors des œuvres wagnériennes, démontre avec évidence combien Wagner avait raison de dire qu'il redoutait surtout les prétendus connaisseurs en musique, imbus le plus souvent d'idées préconçues, et qu'il s'adressait de préférence au grand public, aux auditeurs naïfs et sincères, dégagés de tout parti pris et qui voudraient bien se laisser gagner par la poésie et le sentiment qu'il s'efforçait de mettre dans sa musique. On voit aujourd'hui s'il avait raison de se défier des premiers, qui l'ont toujours combattu jusqu'à ce qu'il fût de mode de l'admirer, et de s'en remettre aux seconds du soin de le réhabiliter.

C'est toujours M. Lamoureux qui conduit, M. Lamoureux qui s'en voudrait de quitter son poste un seul soir pour *Lohengrin* et qui dirige l'exécution d'ensemble avec une rigueur de mesure, une netteté de nuances irréprochables. C'est d'un mécanisme absolument parfait; mais n'imprime-t-il pas à tout l'ouvrage un peu trop de solennité, de lenteur, et même, en tenant compte de la mauvaise sonorité de notre Opéra, est-ce qu'autrefois à l'Eden, étant plus jeune et moins consacré comme chef d'orchestre, il n'y mettait pas plus de feu; est-ce qu'il ne cherchait pas à

fouetter davantage et les exécutants et le public ? En tout cas, c'est un chef accompli et tel que les compositeurs les plus difficiles rêvent d'en rencontrer. « Je ne suis pas fait pour bien diriger, écrivait un jour Meyerbeer à son biographe et ami M. J. Schucht. Un bon chef, dit-on, doit être un peu grossier; je ne veux pas l'affirmer, mais cette grossièreté a toujours été contraire à ma nature. J'éprouve une impression très désagréable à voir traiter des artistes distingués comme on ne traiterait pas un domestique. Je ne demande pas à un chef d'orchestre d'être grossier, mais il doit se montrer énergique, pouvant faire sans grossièreté de sévères observations et, même dans ses réprimandes les plus dures, ne jamais se départir des convenances. En même temps il faut qu'il ait assez de bonne humeur pour s'attirer l'amour de tous les artistes, qui doivent à la fois l'aimer et le craindre. Il faut aussi qu'il ne montre pas de faiblesse de caractère, sous peine de voir beaucoup diminuer le respect qui lui est dû. Pour moi, je ne saurais être assez énergique, assez tranchant pendant le temps des études; voilà pourquoi je laisse très volontiers le bâton au chef d'orchestre. La plupart du temps, les répétitions m'ont rendu malade. » Et dire que Meyerbeer n'a pas connu M Lamoureux !

Mme Caron, toujours égale à elle-même dans Elsa, a modifié légèrement sa coiffure, et elle a, sous ce nouvel aspect, le visage autrement dramatique et expressif qu'avec ces « suivantes » qui

lui encadraient la figure; M. Van Dyck, de même, a cédé pour un soir au conseil unanime de la critique et nous a montré un Lohengrin légèrement barbu, très préférable au poupon rose et bouffi, qui s'était d'abord présenté devant nous. Pour un soir, ai-je dit, car dès la représentation suivante il avait repris sa mine de gros eunuque, et cela, paraît-il, sur une injonction émanant de Mme Wagner, qui croit mieux répondre ainsi à l'idéal de son mari. Mais c'est absurde. Autant il est juste que Parsifal, à peine adolescent, soit sans barbe durant les deux premiers actes et ait du poil au menton à la fin du drame; autant il est naturel que Lohengrin, un chevalier dans toute la force du terme, épris d'une femme et devant l'épouser, ait l'apparence virile et ne soit pas un blanc-bec. Wagner, d'ailleurs, n'approuvait pas les ténors qui, dans ce rôle à double aspect, sacrifiaient le côté humain du personnage pour en faire un envoyé céleste, une sorte d'ange invincible. Admettons, à la rigueur, que les deux théories se puissent défendre; alors, et c'est là le plus sage, il n'y aura qu'à choisir selon que la barbiche blonde conviendra ou non à l'artiste chargé de tenir ce rôle et, dans le cas présent, il n'y avait pas d'hésitation possible. Mais vouloir trancher la question de loin, de façon absolue et sans tenir compte de l'avis des gens qui jugent par leurs yeux, c'est donner la preuve d'un esprit autoritaire et très étroit, qui fait consister le respect dû aux créations de génie dans des détails bien mesquins.

Reste la question des coupures. M. Lamoureux n'en a pratiqué que deux : une insignifiante au second acte et par suite de l'insuffisance des quatre coryphées, quatre nobles, chargés de donner la réplique à Frédéric; une seconde, évidemment plus importante, au dernier acte, afin de ménager le ténor, après son récit du Monsalvat, et de hâter le retour du cygne. Il n'en fera pas d'autres, assure-t-il, à moins d'un ordre direct de Bayreuth, et l'on peut être assuré qu'il n'en recevra pas. Mais de quel droit alors a-t-il biffé ces courts passages qui marchaient mal ou fatiguaient le ténor? Car c'est tout l'un ou tout l'autre, et s'il a le droit de couper dix pages, il peut en retirer quarante ou cinquante. A n'envisager que le succès immédiat, il a tort de résister, du moment que l'avis général est qu'il y a des longueurs dans le deuxième acte et que les beautés qu'il contient et qui frappent tout le monde perdent ainsi de leur relief; mais, absolument, je ne puis lui donner tort. Quand je me rappelle l'impression que j'ai ressentie à Bruxelles en entendant ces pages qui me paraissent encore aujourd'hui les plus admirables de tout l'ouvrage et par la puissance de la déclamation vocale et par la couleur de l'instrumentation; quand je réfléchis que ces deux scènes si émouvantes entre Ortrude et Frédéric, entre Elsa et Ortrude, une fois raccourcies, ne nous seraient jamais plus jamais rendues dans leur forme intégrale et que je vois quelles longueurs fastidieuses et sans aucune valeur le public admet dans maint autre opéra, je me dis

qu'il vaut mieux conserver ces deux duos tels quels et qu'on finira bien par leur accorder l'attention, puis l'admiration qui leur est due. Alors attendons.

Mais si l'on attend et que le succès soit le moins du monde atténué par ces prétendues longueurs auxquelles les auditeurs refuseraient de se plier, quelle ne serait pas la joie de plus d'un compositeur français! Car ils sont presque tous les mêmes, les bons apôtres. Tant qu'ils ont pu espérer que *Lohengrin* n'arriverait pas à la rampe, ils ont usé d'adresse, approuvant qu'on jouât ce chef-d'œuvre, insinuant qu'il était périlleux de l'essayer, et, dans le fond, pensant bien que leur vœu secret serait exaucé : que l'opéra de Wagner resterait éloigné de la capitale et leur laisserait le champ libre. A présent qu'il se joue et fait courir le monde, ils n'ont plus qu'une chance : c'est que les spectateurs non préparés trouvent cet opéra légèrement fastidieux et le classent bien vite au rang du *Freischütz* ou de *Fidelio*, dont on parle avec respect, mais qu'on ne joue jamais. Et tous en chœur : Gardez-vous de rien couper, de mutiler un chef-d'œuvre aussi solidement équilibré.

Qu'on les interroge, et sous leurs réponses formidablement louangeuses, on devinera facilement leur secret espoir. Celui-ci, qui passait autrefois pour wagnériste et s'en faisait gloire, opine en deux mots que l'auteur seul ou son représentant, s'il est mort, peut autoriser et pratiquer des coupures : or, comme on sait pertinemment que Mme Wagner n'autorisera jamais le moindre

retranchement, même de ceux qui se pratiquent partout en Allemagne et depuis longtemps, vous voyez ce que cela signifie au fond. Celui-là, plus loquace, assure que cette œuvre, encore que conçue dans une poétique propre aux sentiments légendaires de la race allemande, doit être écoutée dans toute son amplitude. Ouf! Puis il continue : « Il est aussi difficile de couper dans les ouvrages de Wagner qu'il le serait de réorchestrer un opéra de Gluck ou de Mozart; car, bien que la sonorité de ces derniers maîtres puisse paraître un peu insuffisante pour nos grands halls modernes, la question est de savoir si des théâtres de proportions moindres, dans lesquels tant de chefs-d'œuvre ont été produits, n'étaient pas plus accessibles aux moyens légitimes de la sonorité. Si donc personne n'oserait toucher à ces instrumentations, qui donc le ferait à la partition de Wagner? Quel peintre ne tressaillerait pas s'il devait continuer un tableau laissé inachevé par le Titien ou retrancher une partie de l'œuvre du grand créateur? » Mais n'est-ce pas ce même compositeur, un dévot de Wagner, à ce qu'il vous semble, et de plus élégant causeur, comme vous voyez, qui disait la veille de la représentation de *Lohengrin* : « Non, je n'irai pas ; qu'ai-je besoin d'entendre *ça?* »

Conclusion : que les chefs responsables fassent ce qu'ils voudront; qu'ils coupent ou ne coupent pas. Dans les deux cas, ils auront de bonnes raisons à faire valoir et sauront comment se défendre. Et puis, voyez-vous, il en est des cou-

pures comme de la barbe de Lohengrin. Si la valeur et le succès d'une semblable partition dépendaient de ces vétilles, elle ne compterait pas déjà quarante années de gloire et n'aurait pas devant elle un aussi brillant avenir.

La bataille plus politique encore que musicale qui vient de se livrer autour de *Lohengrin* a eu son contre-coup dans la presse étrangère et a provoqué, surtout en Autriche, une pluie de caricatures qui, toutes, enseignent que Lohengrin, pour trouver bon accueil en France, aurait dû déguiser son origine allemande et se présenter en moujik ou monté sur un ours de Sibérie. On ignorerait ces particularités et l'on s'en tiendrait aux caricatures françaises, presque toutes très grossières et d'un dessin pitoyable, si une revue de Paris n'avait imaginé de reproduire ces pièces satiriques, en les accompagnant d'un commentaire explicatif.

Et le mois précédent déjà, elle nous avait révélé plusieurs compositions burlesques sur M^me^ Wagner, autrement dit « Frau Cosima », qui montrent combien l'excellence et le succès des représentations de Bayreuth excitent d'envie et d'irritation dans tout le monde théâtral d'Allemagne et d'Autriche : directeurs et surintendants ne cherchent en effet qu'à entraver les efforts de la veuve et des amis du grand compositeur. Mais les charges écloses en septembre ont encore plus de piquant et sont d'un intérêt plus général. Attention, messieurs les collectionneurs de dessins et de caricatures sur Richard Wagner!

IV

A BAYREUTH

Août 1892.

A la fin des représentations de Bayreuth, c
plutôt après la dernière exécution des *Maîtr*
Chanteurs, Mme Wagner, en donnant congé au
artistes de la danse et autres qui ne devaie
figurer ni dans *Tristan* ni dans *Parsifal*, les
chaudement remerciés de leur concours et leur
dit : « Au revoir, à l'année prochaine; il y au
des répétitions pour *l'Anneau du Nibelung* e
outre cela, probablement des représentations
Parsifal. » On savait déjà que l'intention
Mme Wagner était de remonter avec soin à Ba
reuth la tétralogie entière qui n'y a été exécut
que trois fois, à l'origine, en 1876; mais l'idée
mélanger des représentations de *Parsifal* a
répétitions générales de la tétralogie est nouve
et ne peut provenir que du désir, légitime apr
tout, de ne pas laisser passer un an sans réalis
de beaux bénéfices à Bayreuth. Et si ce pro
singulier reçoit exécution, qu'est-ce que serc
des répétitions générales auxquelles le pub
aura accès et qui se feront un an juste avant
représentations officielles? Pur jeu de mots, cc
venez-en; ce seront là de véritables représen
tions au même taux que celles de cette année
pour lesquelles l'empressement ne sera p
moindre. Alors, n'usez donc pas de faux-fuya
et appelez les choses par leur nom sans vo

inquiéter du démenti que vous paraîtrez vous donner à vous-même : on sait bien que tout ce qui sera fait le sera uniquement pour le plus grand honneur de Richard Wagner [1].

Les combinaisons de cette année ont été légèrement troublées, au début, par ce fait que les membres associés de Vienne ont renvoyé à la dernière heure à Bayreuth les quatre cents places qu'ils s'étaient fait délivrer. Ce mauvais tour était, dit-on, une façon de se venger des procédés désobligeants du comité dirigeant ou de Mme Wagner à l'égard des premiers adhérents aux entreprises de Richard Wagner. D'autres ont dit que les Viennois, déjà mal disposés pour le comité central, avaient été blessés de ce que Mme Wagner avait écarté, cette année, trois artistes de la troupe de Vienne auparavant très choyés à Bayreuth : Mme Materna, M. Winkelmann, M. Reichmann, et les Viennois, paraît-il, en auraient conçu grand dépit sans s'inquiéter de savoir si les deux premiers de ces artistes avaient toujours autant de moyens que par le passé, si le troisième enfin n'exigeait pas une rétribution très supérieure à celle même que demandait M. Van Dyck, le ténor indispensable aux représentations de Bayreuth. Un instant, il fut permis de penser que l'illustre chef d'orchestre de l'Opéra de Vienne, Hans Richter,

1. Ce projet a été abandonné et, tout mauvais cas étant niable, on a fait dire aussi qu'il n'en avait jamais été question. Il n'en fut jamais parlé publiquement, c'est vrai ; mais telle était, malgré tous les démentis ultérieurs, la secrète intention de Mme Wagner.

un des plus anciens partisans du maître et celui qui connaît le mieux sa pensée pour avoir vécu à ses côtés, approfondi avec lui toutes ses œuvres et monté la tétralogie à Bayreuth en 1876, s'associait à ce mouvement de protestation.

En effet, après avoir promis de venir diriger cette année à Bayreuth *les Maîtres Chanteurs*, il ne parut pas, soit qu'il fût retenu contre son gré à Londres, soit que sa femme fût réellement très malade à Vienne, et ce fut M. Mottl, le chef d'orchestre préféré de Mme Wagner, parce qu'étant le plus jeune, il est très docile à ses avis, qui conduisit les trois premières représentations des *Maîtres*. Inopinément, M. Richter arrive et fait savoir qu'il dirigera la quatrième; il exige auparavant une répétition complète et met au point cette magnifique exécution des *Maîtres Chanteurs* à laquelle il nous fut donné d'assister. A la fin de cette représentation, Mme Wagner se jeta, dit-on, dans les bras de Hans Richter. Et cela se comprend, car non seulement il venait de donner un montant, une animation extrême à cette admirable partition; mais en arrivant, si tard que ce fût, à Bayreuth, il prouvait qu'il ne partageait nullement les rancunes des gens de Vienne et restait, en dépit de toutes les dissensions possibles, solidement fidèle au génie et à l'art qu'il avait défendus dès sa jeunesse. On ne pouvait dès lors pas se servir de son nom pour combattre à la fois Mme Wagner et les triomphantes représentations de Bayreuth.

Cette exécution des *Maîtres Chanteurs*, vrai-

ment incomparable au moins du côté de l'orchestre et des chœurs, a mis en lumière tous les trésors de charme et de poésie, de bonhomie et d'ampleur, d'envie pédante et bouffonne que Wagner a si abondamment répandus dans cette œuvre. Et tout en demeurant émerveillé de cette inépuisable abondance d'idées, de cet extraordinaire enchevêtrement de motifs toujours très distincts et très clairs, je pensais à part moi qu'il serait bien difficile, autant dire impossible, d'arriver à un ensemble pareil sur la scène de notre Opéra, à obtenir des solistes qu'ils jouent simplement, qu'ils vivent en quelque sorte leurs personnages comme les chanteurs allemands savent le faire, à décider messieurs les choristes à se mouvoir, à courir, à se gourmer en scène avec toute la frénésie qu'y mettent les chœurs si bien dressés de Bayreuth. Une partition merveilleuse et débordante de génie à tous égards que celle des *Maîtres Chanteurs*, mais qu'il me paraît bien imprudent d'offrir, dans les conditions actuelles de notre théâtre, aux suffrages des amateurs parisiens. Mais peut-être, après tout, la présence de M. Van Dyck, le grand favori des amateurs de Paris et de Vienne à cette heure, et l'apparition de la lune, une lune exceptionnelle rapportée de Bayreuth par M. Bertrand, feront-elles passer tout d'abord le public sur les longueurs de l'œuvre ou les imperfections d'exécution scénique!... Et, de la sorte, on finira par pleinement goûter cette musique enchanteresse, un chef-d'œuvre aura pris place au répertoire de l'Opéra :

grâces en soient rendues alors à la lune et à M. Van Dyck.

L'admiration soulevée à Bayreuth par cette éblouissante partition à la fois si noble et si comique était d'autant plus curieuse à observer que l'exécution vocale en était généralement médiocre. A part MM. Hofmüller, très gai dans le rôle du jeune apprenti David, et M. Nebe, très remarquable sous la toque et la houppelande noires du greffier Sixtus Bekmesser, sauf aussi Mme Staudigl, très supérieure au petit rôle de la nourrice Madeleine et qui le rend avec rondeur, il n'était presque pas un soliste sur le compte duquel on ne pût faire des réserves. M. Anthes n'avait ni l'élégance ni la voix juvénile et puissante à la fois qui sont nécessaires au rôle du jeune chevalier Walther de Stolzing; à la fin même il était essoufflé pour ses strophes du concours qu'il aurait dû lancer avec un enthousiasme effréné. Mlle Mulder, qui a conquis les bonnes grâces de Mme Wagner en chantant de petits rôles à Bayreuth, est agréable à voir dans Éva, mais la voix est sèche, et côtoie un peu trop la note; dans le beau quintette du dernier acte en particulier, Mlle Mulder manquait à la fois de charme et de rayonnement vocal, et dans la scène du couronnement de Walther elle supprimait le trille final qu'elle n'aurait peut-être pas su faire. M. Gura, comédien très habile et chanteur accompli, un des créateurs de *l'Anneau du Nibelung* à Bayreuth, joue et déclame avec beaucoup de bonhomie et d'ampleur, quand il convient, le rôle

écrasant de Hans Sachs, mais il faut bien avouer que ses moyens vocaux ne suffisent plus à cette tâche exorbitante et qu'il a eu toutes les peines du monde à mener jusqu'à la fin sa grande et belle allocution au peuple qui vient de le couronner : il avait supérieurement dit, en revanche, la méditation qui ouvre le troisième acte et toutes les parties de son rôle qui ne demandaient pas une trop grande dépense de voix.

Il est à remarquer d'ailleurs qu'à Bayreuth c'est surtout par l'ensemble, toujours accompli, de l'exécution orchestrale ou chorale et de l'interprétation scénique que l'auditeur est ravi, dominé, véritablement transporté dans un monde idéal. Les solistes, à les examiner de près, ont souvent des côtés faibles, des défaillances vocales, — Mme Wagner, d'ailleurs, dans ses choix, prête presque plus d'attention aux aptitudes physiques qu'aux moyens vocaux des interprètes; — mais ils se fondent dans un ensemble incomparable et l'on oublie alors les côtés par où ils pèchent pour ne voir que leurs qualités. Il est bien évident, par exemple, que M. Grüning, très suffisant au premier acte de *Tannhæuser*, et qui dit à merveille à la fin le récit du pèlerinage à Rome, n'a pas assez de voix dans la scène du concours et qu'il mime plus qu'il ne chante sa partie au moment où Élisabeth se jette au-devant des épées levées sur lui. Tel autre ténor, M. Gritzinger, par exemple, que j'ai entendu à Dresde dans le même rôle et qui n'a que de la voix, mais qui en a beaucoup, fait mieux ressortir toute la partie de Tann-

hæuser durant cette longue fin d'acte. Eh bien, c'est égal, on admet très bien Grüning dans ce rôle trop fort pour lui sous le rapport de la voix et peut-être un autre, doué de moyens supérieurs, se fondrait-il moins bien dans le cadre de Bayreuth où nul artiste ne doit tirer la couverture à soi, où tous doivent surtout contribuer à l'effet général. Mlle Wiborg, qui représente si délicieusement Élisabeth avec une figure plutôt défectueuse et une voix très fraîche, mais qui n'est pas toujours assez forte ni très juste, est un exemple éclatant de ce que je disais plus haut sur les raisons qui décident des choix de Mme Wagner : avec tous les défauts qu'on lui pourra trouver, c'est une Élisabeth idéale. Mlle Mailhac, de son côté, représentait Vénus avec une force, une passion amoureuse vraiment extraordinaires, et M. Scheidemantel était un Wolfram tout à fait supérieur. Quelle admirable exécution, tout compte fait, que celle de *Tannhæuser!*

Dans *Tristan* comme dans *Tannhæuser*, l'interprète le moins heureux aura été le ténor, et c'est plus regrettable encore ici que dans l'ouvrage précédent. Mais Mme Staudigl est une excellente Brangœne, M. Plank un Kurwenal monstrueux de grosseur avec une voix bien sonnante, M. Gura un roi Marke très ému, très émouvant et dont l'interminable discours, quand il découvre qu'il est trompé, nous a paru court tant il y a mis d'expression douloureuse; enfin Mme Rosa Sucher est toujours une Iseult accomplie, aussi sûre de son organe que de son jeu, dont les éclats de voix

et les élans passionnés bouleversent les auditeurs les moins nerveux : à plus forte raison les autres. C'était M. Vogl qui chantait ou plutôt qui jouait Tristan, M. Vogl, un des plus anciens interprètes de Wagner, qui remporta précisément d'éclatants succès dans ce rôle, à côté de sa femme, et s'y montre encore, en de certains passages, acteur dramatique et vigoureux. Mais la voix s'en est allée, hélas! Et pourtant, somme toute, il est encore préférable, avec sa voix brisée et son jeu très sûr, au bel Alvary, qu'on nous offrait l'année dernière et qui n'avait que des éclairs de jeunesse. Il faisait alors, cet Alvary, la pluie et le beau temps à Bayreuth; et comme un amateur, le prisant peu, disait un jour au jeune Siegfried Wagner : « Que n'avez-vous vu Vogl dans ce rôle ! — Oh ! mon père n'a jamais beaucoup aimé Vogl », répondit le jeune homme. A présent qu'Alvary fait florès à Londres et demanderait trop cher pour revenir chanter à Bayreuth, on se rejette sur Vogl et l'on déclarerait au besoin que Wagner ne connut jamais de meilleur Tristan. Quoi de plus naturel?

Ce qu'il y a de sûr, en tout cas, c'est que ni Winkelmann, ni Gudehus, passablement vieillis à cette heure, mais qui ne sont pas encore à dédaigner dans *Tannhæuser*, ne devaient valoir, quand ils ont créé Parsifal, M. Van Dyck, au moins M. Van Dyck tel qu'il est à présent, car il a fait de très notables progrès depuis l'année dernière. Il joue et chante actuellement son rôle en perfection ; il est impossible, je crois, d'y

mettre plus de brusquerie gamine au début, plus d'émotion naissante dans la scène avec Kundry, plus de sérénité religieuse et de grandeur dans tout le dernier acte. Il aurait fallu, pour lui donner dignement la réplique, une Kundry, je ne dirai pas plus sûre et plus dramatique, mais plus jeune et plus ardente que Mlle Malten, avec une voix moins fléchissante. Elle aussi, comme tous ces anciens artistes formés à l'école de Wagner, comme Vogl, Winkelmann, Gudehus, etc., n'est vraiment à louer sans restriction que lorsqu'elle ne chante pas et doit se contenter de jouer; exemple : le dernier acte de *Parsifal*, qui cause toujours une si grande émotion religieuse à tous les auditeurs de ce *Parsifal*, qui reste encore la grande attraction de Bayreuth et dont le merveilleux tableau du Temple, au premier acte, est une des créations les plus sublimes de l'art musical.

Entre tant d'artistes qui coopèrent aux représentations de Bayreuth, il en est un nouveau de cette année et qui paraissait, jusque-là, devoir se tourner d'un tout autre côté que la musique. Il figure à présent, presque au dernier rang, sur la liste complète des collaborateurs et s'appelle Siegfried Wagner : c'est lui qui transmettait la mesure aux cloches pour la scène du Temple dans *Parsifal*, et je dois dire qu'elles n'ont jamais produit un plus fâcheux effet. Mais ce n'est pas de sa faute, après tout, et son entrée dans le personnel de Bayreuth n'en est pas moins à signaler : peut-être un jour, de fil en aiguille, en arrivera-t-il à composer.

V

EN PAYS ALLEMANDS

Août 1892.

A travers l'Allemagne, après Bayreuth.

Lohengrin, qui vient de se jouer soixante-quatre fois à Paris dans l'espace d'une année, est certainement l'opéra qui tient le premier rang sur tous les théâtres d'Allemagne et d'Autriche, et cependant je n'ai pu l'entendre qu'à Cologne — à Berlin, où il était annoncé, les représentations furent suspendues du jour au lendemain par ordre administratif, pour cause de chaleur; — mais, en revanche, *Tannhœuser* m'a littéralement poursuivi dans ma tournée. Il y a un an, je l'entendais à Francfort avant de l'admirer au Théâtre-Wagner; cette fois-ci, je le retrouvai à Dresde, ensuite à Berlin, après en avoir complètement joui à Bayreuth, et ces auditions comparatives n'ont pas laissé que d'être intéressantes. Elles m'ont confirmé dans l'opinion que c'est là l'ouvrage de Richard Wagner qu'il faudrait offrir aux Parisiens après *Lohengrin* — au lieu des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg*. J'ai même tout lieu de penser que telle était l'opinion de Mme Wagner et que, pour céder sur ce chapitre, elle a dû subir les assauts répétés de gens qui ne savaient pas exactement ce qu'ils demandaient, d'autres intéressés, par raison pécuniaire, à faire jouer *les Maîtres Chanteurs*, et d'un artiste prêt à person-

nifier Walther de Stolzing, mais qui recule devant Tannhæuser.

Par le poème, aussi pathétique en certains endroits que poétique en d'autres, par le style musical aussi, *Tannhæuser* aurait été beaucoup plus accessible au public français que *les Maîtres Chanteurs*, qui constituent l'ouvrage le plus foncièrement allemand de Wagner, par son sujet, son cadre et jusque par son comique. Il est de mode à présent, je le sais, de décrier *Tannhæuser*, et certain chanteur français, qui ne manque pas de goût, me disait récemment que c'était bien « pompier » ; mais cela n'empêche pas que le troisième acte ne soit, d'un bout à l'autre, un chef-d'œuvre entièrement comparable aux plus sublimes créations du maître, que tout le tableau du Vénusberg, refait pour Paris, ne soit du meilleur Wagner des derniers temps, et que le second acte, autrefois tellement raillé avec son concours des chanteurs, ne renferme précisément, dans ce concours, des parties superbes et qui prennent l'auditeur par les entrailles. Si l'on montait *Tannhæuser* à Paris comme à Bayreuth, et qu'il fût chanté avec la même sincérité de la part de solistes ne pensant pas à briller, mais à jouer ; avec le même souci de la vérité dans tous les jeux de scène ou mouvements de la foule, ce serait un succès foudroyant, plus éclatant peut-être encore que *Lohengrin*.

L'exécution de *Tannhæuser* est bien différente à Dresde et à Berlin et tout à l'honneur de cette dernière ville où l'influence et les traditions

de Bayreuth, quelque peu affaiblies toutefois, dominent avec M. Sucher à la tête de l'orchestre et sa femme sur la scène. A Dresde, dont l'Opéra jouit cependant d'une si grande renommée, l'exécution générale, orchestre et chœurs, le jeu des acteurs, leur façon de se tenir en scène et de chanter ne différaient pas sensiblement de ce qu'on peut voir couramment en d'autres pays. C'était une remise à la scène, une réouverture et l'on mourait de chaleur ; mais il y avait tout de même un peu trop de mollesse à l'orchestre et sur le théâtre. Assurément, la plupart de ces artistes-là ont de la voix, beaucoup de voix ; mais M. Gritzinger ne donne aucun caractère au rôle si émouvant de Tannhæuser et pousse des sons, sans trop s'inquiéter de jouer, sauf dans le récit du pèlerinage à Rome ; mais Mme Wittich, malgré ses moyens vocaux, fait une Élisabeth quelconque, avec des mouvements parfois assez heureux, et le baryton Perron, doué d'un organe très flatteur, se ménage des entrées, jette sa toque et ondule ses cheveux avant de chanter ; bref, il est insupportable. Et combien Mlle Malten manque de jeunesse et de voix pour représenter Vénus, encore qu'on l'ait couverte de fleurs pour célébrer son retour de Bayreuth ! Mise en scène et costumes très luxueux, mais sans couleur et même avec des fautes de goût très choquantes ; figuration nombreuse, mais médiocrement réglée, et qui, cependant, paraissait plaire aux Dresdois.

A Berlin, au contraire, presque toutes les par-

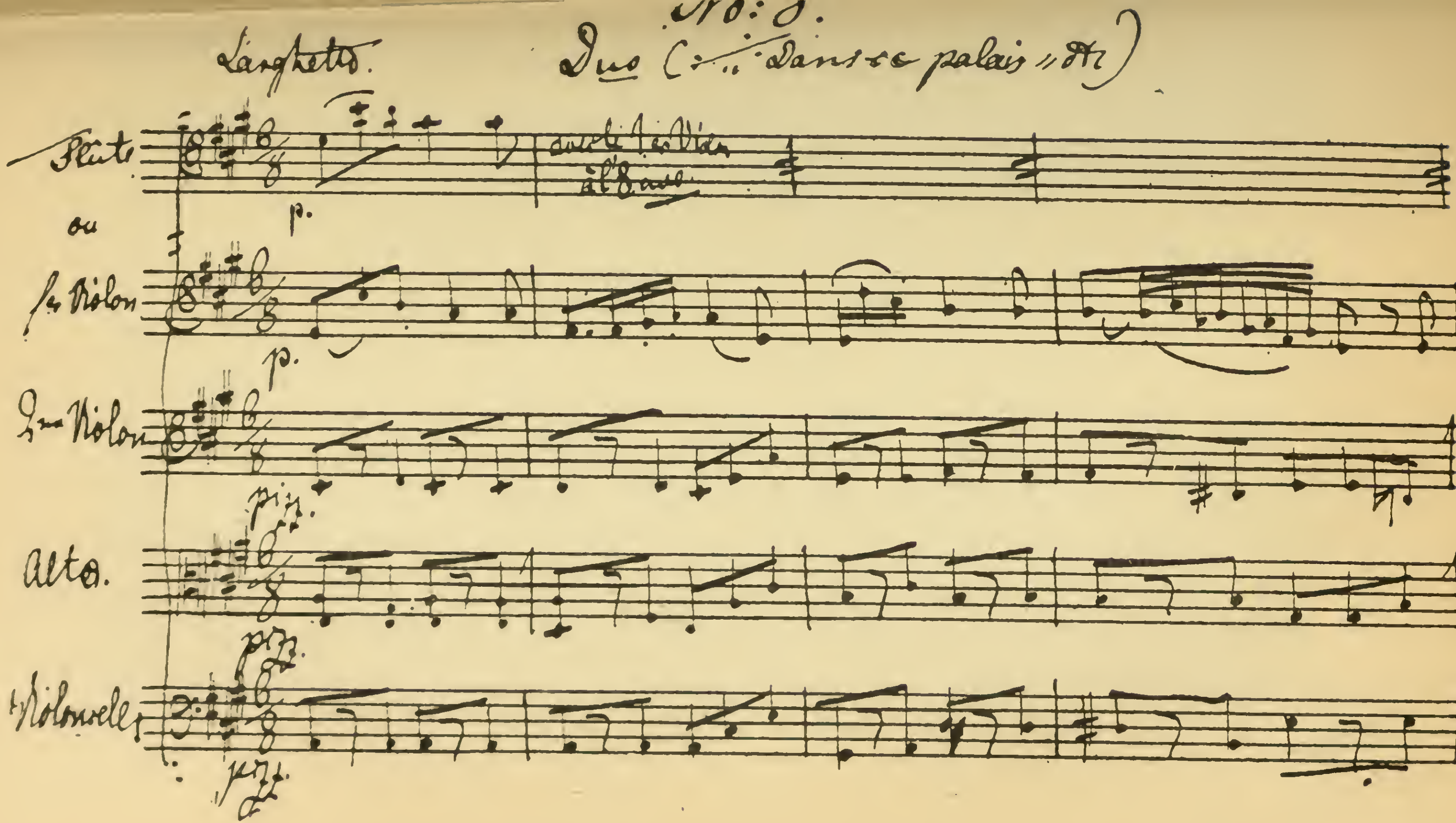
ties de la représentation étaient irréprochables, et, n'était la conclusion du dernier acte où la comparaison avec Bayreuth n'est vraiment pas possible, il s'en fallait de peu que les deux exécutions se valussent. Mme Sucher est admirable dans Vénus, M. Gudehus, formé à l'école de Wagner, montre, malgré son âge, beaucoup de force dramatique dans Tannhæuser; Mlle Leisinger joue et chante avec sentiment le rôle d'Élisabeth, mais elle a grand tort de s'agenouiller sur une sorte de prie-Dieu rustique, au pied de la croix, pour soupirer sa prière à la Vierge, et le baryton, M. Bulss, excellent de voix, de diction, de tenue, contribuait pour beaucoup à la supériorité du spectacle. L'orchestre et les chœurs marchaient avec aplomb, les danses et apparitions du Vénusberg étaient bien combinées; enfin toute la scène du concours était disposée et réglée de façon supérieure. Il n'est pas jusqu'aux fleurs dont se couronnent les chevaliers-chanteurs qui ne m'aient plu : c'est une particularité de costume empruntée aux manuscrits illustrés du Moyen-Age et dont Mme Wagner, je ne sais pourquoi, s'est dispensée à Bayreuth. Pourtant cet emblème de fête, en plus de sa couleur et de son authenticité, fournit un mouvement très dramatique à Tannhæuser lorsqu'il revient à lui après l'affolement où l'ont jeté les souvenirs du Vénusberg, et que voyant tous ses amis l'épée levée, Élisabeth le protégeant contre eux, il arrache violemment sa couronne et la rejette avec horreur. D'ensemble et de détails, cette exécution de *Tannhæuser* était donc tout à fait digne

d'un Opéra aussi important que celui de Berlin.

Mon confrère M. Julien Tiersot racontait dernièrement dans un journal spécial quel ravissement il avait éprouvé en voyant représenter à Leipzig *le Freischütz* tel qu'il doit se jouer, comme un opéra-comique populaire, à la fois gai, tendre et dramatique, et sans la pompe et la lourdeur solennelle qu'on lui prête à l'Opéra de Paris. Je ne suis pas allé jusqu'au ravissement parce que la représentation que j'ai vue au Grand-Théâtre de Hanovre avait des parties faibles ; mais je n'en pas moins été très heureux d'entendre enfin l'opéra de Weber dans son vrai cadre, avec une mise en scène et des traditions respectées en Allemagne depuis que ce chef-d'œuvre parut avec un succès prodigieux à l'Opéra de Berlin, en 1821. Soixante et onze ans déjà passés depuis que cette partition si colorée a vu le jour, cet ouvrage ardemment combattu d'abord par le parti spontinien, qui n'en a pas moins exercé une influence souveraine sur toute la musique en ce siècle, et se tient encore aujourd'hui debout, admirable, en face des créations de génie de Wagner et de Berlioz qui doivent tant à leur devancier Weber et ne s'en sont d'ailleurs jamais cachés, bien au contraire ! Assurément, un Français, habitué à considérer Gaspard comme une sorte de Bertram, de Méphistophélès, est tout dérouté lorsqu'il voit ce rôle rendu presque gaiement, lorsque l'acteur se met à danser sur le refrain de sa chanson à boire et qu'il fait toute sa cuisine, au second acte, avec simplicité, sans affecter des allures d'un suppôt

de l'enfer; mais c'est là ce qu'ont voulu Weber et Frédéric Kind et tout porte à penser qu'ils savaient ce qu'ils faisaient, ces deux auteurs : tâchons donc de ne pas les corriger.

Le Gaspard de Hanovre, M. Schmid, n'était plus jeune; son organe manquait de mordant et c'est surtout de son fait que la représentation clochait; M. Grüning, le Tannhæuser de Bayreuth, avait tout juste assez de voix pour chanter le rôle de Max, dont il a surtout bien dit le trio du second acte avec les deux cousines, et dans l'allegro de son grand air, il manquait évidemment de moyens; mais les femmes, en revanche, étaient à applaudir. L'Agathe, Mlle Jahn, possède un organe sonore et vibrant qu'elle dirige avec sûreté; l'Annette, Mlle Pewny, montrait beaucoup de gaieté avec une voix généreuse, mais qui avait une tendance à fausser lorsque la cantatrice voulait donner trop de son. Ce qui était tout à fait charmant, c'était de voir le chœur et la scène des jeunes filles au troisième acte rendus avec une grâce et une belle humeur délicieuses; ce qu'il y avait de vraiment beau, c'était d'entendre enfin, dans tous ses développements, le finale du dernier acte, avec l'entrée et les superbes récits de l'ermite auquel on permet bien quelquefois de paraître à Paris, mais non de chanter. Rien que l'audition de tout ce troisième acte, absolument différent de ce qu'il devient chez nous, l'interprétation des rôles d'Agathe et d'Annette, et aussi le plaisir d'entendre enfin chanter le chœur des chasseurs joyeusement, simplement, sans les échos aux-


No: 8.
Duo (" Dans ce palais " &c)
Larghetto.
Flûte
ou
1er Violon
2me Violon
Alto.
Violoncelle

quels se complaisent les choristes français, valaient que des amateurs, à plus forte raison des critiques, suivissent avec intérêt jusqu'au bout cette interprétation, toute nouvelle pour eux, du *Freischütz*... J'aurais préféré toutefois l'entendre à Leipzig.

A Cologne, une exécution suffisante du célèbre opéra-comique qui remonte à 1837, *Czar et Charpentier*, ne me causa ni agrément ni ennui, — exception faite d'un septuor bien disposé pour voix d'hommes, — et je me range à l'avis que Lortzing, avec ses mélodies faciles, ses refrains sautillants et ses formules rossiniennes, fut en son pays une manière d'Adolphe Adam; mais le lendemain j'entendis une représentation de *Lohengrin*, qui me procura le plus vif plaisir. Certes, ce n'était plus là un grand théâtre impérial ou royal; la salle, équivalente à celle de notre Opéra-Comique, semblait un peu petite; on pratiquait au deuxième acte, et surtout au dernier, de scandaleuses coupures; la mise en scène était strictement convenable et le ténor, M. Krauss, de Berlin, comptait un peu trop d'années; mais l'orchestre et les chœurs, suffisamment nombreux, marchaient fort bien; mais le Frédéric, M. Hoffmann, possédait une voix très timbrée et qui sortait sans effort; mais l'Elsa, Mlle Jélineck, avait de l'instinct dramatique, une jolie voix qui atteignait d'abord avec peine aux notes élevées, s'échauffait par la suite et prenait beaucoup d'éclat; mais Ortrude — et ce fut là notre joie — avait pour interprète une actrice de premier ordre,

douée d'un organe assez fort pour cette salle de dimension moyenne, et qui donnait à tout le rôle un relief extraordinaire. Au premier acte même, et sans ouvrir la bouche, elle tenait le spectateur attentif à ses moindres gestes ou jeux de physionomie et, par la suite, dans ses longues scènes avec Frédéric et avec Elsa, pour sa mort enfin, c'était toute une série de trouvailles : attitudes, mouvements, inflexions de voix, expressions du visage, etc., absolument remarquables. Et cette tragédienne excitait, entraînait par son jeu si personnel le Frédéric et l'Elsa qui lui donnaient la réplique et se pliaient, semblait-il, de grand cœur, à ses volontés; bref, je n'avais jamais entendu, je n'entendrai peut-être plus ce rôle admirable et les magnifiques duos qui ouvrent le deuxième acte, aussi puissamment rendus. Cette Ortrude incomparable répond au nom de Charlotte Huhn.

Un autre spectacle qui m'a ravi et transporté dans un milieu théâtral tout différent du nôtre, ç'a été la représentation du premier *Faust*, de Gœthe, au Schauspielhaus de Berlin : quatre heures de spectacle avec un simple entr'acte de dix minutes. Quatre heures durant lesquelles j'ai été littéralement captivé par le jeu si caustique et si simple à la fois d'un Méphistophélès de premier ordre, M. Adolphe Klein, par la chaleur et la passion d'un Faust tel que M. Matkowsky, par la grâce exquise et la force dramatique de M^me^ de Hochenburger dans Marguerite ou le comique si naturel de M^me^ Schramm dans dame Marthe, enfin par la verve prodigieuse et la gaieté si franche des

quatre ivrognes dans la cave d'Auerbach, par l'entente admirable des décors, des groupements de personnages et de figurants, tous agissant et vivant dans les tableaux si curieux de la kermesse sous les remparts de la ville, de la place devant l'église et de la mort de Valentin. Quelle chambrette délicieusement virginale que celle de Marguerite, quel adorable épisode que celui de la poursuite des jeunes amoureux dans le jardin tout fleuri de Marthe, quelle saisissante apparition que celle du Mauvais Esprit contre un pilier de l'église, au milieu de la foule recueillie, et quelle émouvante conclusion, quel admirable mouvement de Marguerite lorsqu'elle tombe inanimée, presque transfigurée déjà, sur les dernières marches de l'escalier par où elle pourrait fuir ! Comme on se sent loin, devant ce spectacle inattendu, de l'Opéra de Paris, et quel étonnement ce serait pour le public français, quel succès aussi, si l'on pouvait lui offrir quelque jour le vrai *Faust*, joué de cette sorte, avec de tels acteurs et dans de semblables décors !

Et en dehors des théâtres ? Musique militaire le dimanche matin, dans le parc de la Résidence, à Bayreuth, auprès de la tombe de Richard Wagner, auquel on fait entendre des pauvretés comme les ouvertures de *Poète et Paysan*, de Suppé, et de *la Chauve-Souris*, de Strauss, pour la plus grande joie des soldats et bonnes d'enfants qui se promènent alentour. Musique militaire à Bamberg pour la *Concordia*, un cercle de famille où tous : parents, amis, jeunes gens et

jeunes filles, écoutent religieusement l'ouverture de *Fidelio*, des fantaisies sur *la Flûte enchantée* et *Lohengrin*, des valses de Strauss, etc., tout en buvant d'incomparable bière. Après que le concert est fini, cinq ou six musiciens demeurent; ils prennent qui un violon, qui une flûte, qui un piston pour jouer six morceaux de danse, annoncés d'ailleurs sur le programme, et quantité de personnes, même des gens d'un certain âge, se mettent à danser posément, mais non sans charme, en observant bien la règle, en ne manquant ni un glissé ni un sauté, ni un plié ni une révérence, avec un plaisir très visible, un goût très marqué pour la danse en elle-même : il est surtout curieux de voir danser ainsi ce qu'on appelle là-bas *la Française*, une sorte de quadrille avec des figures vraiment jolies et qui se termine par un tourbillonnement général.

Musique symphonique à petit orchestre, le samedi, à l'Hôtel Central de Berlin, pendant les premiers déjeuners du matin; musique symphonique à grand orchestre au restaurant du Belvédère royal, le mardi soir, sur les terrasses de Brühl, à Dresde, où le beau monde a soin de retenir sa table pour y venir dîner, boire et causer durant trois ou quatre heures. Et que ce soit à Dresde, avec un chef civil comme M. Trenkler, ou à Bamberg, avec un militaire comme M. Burow, après le morceau principal, aux deux tiers environ du programme, et quand le public bat très fort des mains, le *musikdirector* intercale une composition de lui, très bruyante, très banale et

qu'on salue à la fin par de longs bravos. C'est une tradition, c'est une politesse que le chef d'orchestre a l'air de faire à l'assemblée ; en réalité, c'est un plaisir qu'il se procure à lui-même : applaudissons donc.

... Lorsque j'ai quitté Berlin, l'Opernhaus annonçait pour la semaine suivante, quatre jours de suite, *les Noces de Figaro*, *le Vaisseau fantôme*, *Cosi fan tutte* et *Lohengrin*. Vous voyez qu'on aime encore la musique de Mozart en Allemagne, si l'on y a un véritable culte pour celle de Wagner, et que les deux admirations peuvent très bien se concilier, contrairement à ce qu'enseignent des écrivains français, M. Gounod, tout le premier, qui s'efforcent de démolir Wagner au moyen de Mozart et n'affectent une si grande dévotion pour *Don Juan* qu'afin de ruiner *Lohengrin*. Ils y ont bien réussi, d'ailleurs, et les wagnéristes les plus convaincus ne peuvent que les encourager à continuer cette campagne : il n'y aura bientôt plus en France, eux aidant, que des admirateurs de Richard Wagner.

VI

LA VALKYRIE A PARIS

Mai 1893.

Encore un effort, et Paris sera bientôt un petit Bruxelles. Nous avons longtemps attendu pour prendre notre élan, mais nous regagnons très vite le terrain perdu. Voilà *Lohengrin* installé pour toujours au répertoire, atteignant à sa

centième représentation dans un avenir très proche, ayant obtenu, finalement, chez nous, beaucoup plus de succès qu'il n'en eut jamais à Bruxelles. Et nous venons d'accepter, d'admirer, d'applaudir une des parties de *l'Anneau du Nibelung*, celle qui se joue le plus, isolément, en Allemagne, et que la Belgique avait aussi représentée avant toute autre, cette *Valkyrie* que Richard Wagner dut gémir de voir se répandre ainsi, comme un opéra quelconque, séparé des autres parties du *Ring*, lui qui avait affirmé que le prologue et les trois drames composant son grand poème mythique formaient un tout indissoluble et ne seraient jamais disjoints. Mais, quand il se sentit pressé d'argent, il changea d'idée et autorisa des exécutions fragmentaires qui se multiplièrent après sa mort, tandis que la tétralogie ne se représentait que très rarement dans sa forme intégrale. On l'entendra cet été à Munich, on projette de la rejouer avant peu à Bayreuth, mais ce sont là des fêtes solennelles et qui s'adressent à un public tout spécial. Où trouver, en effet, — en dehors de ces auditoires cosmopolites réunis tout exprès dans une ville ou dans une autre, — un public qui consente à se rendre quatre soirs de suite au même théâtre afin d'écouter les quatre parties d'un même ouvrage ? Il est donc heureux que la tétralogie ait été coupée en « pièces de répertoire », ainsi que Wagner le disait du ton le plus dédaigneux pour les ouvrages auxquels une partie quelconque du *Ring*, détachée des autres, lui semblait devoir être assimilée

— et le maître avait eu le tort de parler trop vite. Ce qui lui est, du reste, arrivé plus d'une fois.

Il y a quatre ou cinq ans, M. Gailhard disait à quelqu'un que je connais : « Ce n'est pas *Lohengrin,* voyez-vous, qu'il faudrait jouer d'abord à l'Opéra, si l'on veut y ramener définitivement Wagner : c'est *le Rheingold.* Pour *Lohengrin,* il y aura toujours du tapage, c'est un titre qui sonne mal aux oreilles de la foule, tellement elle en a entendu parler, et qui suffit, pour peu qu'on l'excite, à la mettre en émoi, à faire éclater les huées et les sifflets. Pour *le Rheingold*, au contraire, elle ignore absolument ce que c'est et le laisserait jouer sans crier au crime de lèse-patriotisme; après, il serait trop tard. De plus, cette partition-là est courte, avec des pages magnifiques, et pourrait être accompagnée d'un ballet... Vous voyez bien que c'est l'ouvrage de Wagner qui conviendrait le mieux, d'abord, à l'Opéra de Paris. » Si ce ne sont pas là les propres termes du directeur de l'Opéra, c'était le sens de son discours, et les raisons qu'il mettait en avant n'étaient pas sans valeur; mais, qui sait? peut-être caressait-il au fond le secret espoir d'être à tout jamais débarrassé de Richard Wagner si l'on sifflait *le Rheingold.* Admettons qu'il n'eût pas cette arrière-pensée; il valait mieux, alors, commencer par *Lohengrin,* par l'opéra de Wagner le plus répandu, le plus admiré dans le monde entier, le plus accessible, avec *Tannhœuser*, à la masse des auditeurs, et l'opinion de l'associé de M. Ritt a dû changer par la suite, puisqu'il n'hésita pas à

jouer *Lohengrin,* une fois qu'il se crut capable, par lui-même ou ses amis, de mater la foule hurlante et de faire fourrer les manifestants patriotes en prison. Pour réussir dans cette entreprise, il n'était besoin que de fermeté, de constance — et de l'oser.

Mais si *Lohengrin* ne s'était pas si bien établi dans la faveur du public, *la Valkyrie* aurait-elle jamais pu se jouer avec le grand succès qu'elle vient de remporter? C'est fort douteux, pour ne pas dire plus, et ce n'est assurément pas *le Rheingold* qui aurait mis Wagner en si belle posture à l'Opéra, comme l'a fait *Lohengrin.* A présent que le vent a complètement tourné et que la vogue, indubitablement, pousse en avant les ouvrages du maître de Bayreuth, on peut oser beaucoup de choses qu'on aurait cru inexécutables à l'Opéra, et la conférence-audition sur *l'Or du Rhin*, imaginée pour donner aux gens peu ou non renseignés des notions sommaires sur la tétralogie et les thèmes musicaux adoptés par l'auteur, en a fourni la preuve indiscutable. Il semblait d'abord que ce fût une idée téméraire et les directeurs même, avec le conférencier, avaient eu des craintes quand ils s'étaient vus forcés de renoncer au foyer du public, où l'on n'entendait qu'un brouhaha confus, pour s'installer dans la salle, où la voix du conférencier et quelques chanteurs, soutenus par deux pianos, devaient produire un effet des plus médiocres, — on le pensait du moins ; — il était à craindre aussi que cette énorme enceinte ne restât aux trois quarts vide pour une confé-

rence, même accompagnée de musique... Elle s'est trouvée trop petite, au contraire, et la mode ayant rendu son verdict, il a déjà fallu répéter cette séance une seconde fois ; il faudra peut-être en donner encore d'autres pour répondre à l'empressement des amateurs. Oh! brave public, qui se figure qu'il est le maître de ses opinions et qui ne voit pas qu'il est entraîné par un courant irrésistible en applaudissant à présent Richard Wagner comme autrefois en le huant! Seulement, c'est maintenant qu'il a raison : mieux vaut tard que jamais.

De la conférence elle-même, à part un passage assez politique, mais absolument démenti par les faits positifs, où, pour amadouer les abonnés actuels, M. Catulle Mendès a prétendu disculper les abonnés d'autrefois, membres du Jockey-Club et autres, d'avoir cabalé contre Wagner pour le punir de n'avoir pas mis de ballet dans son ouvrage et de ne s'être pas réglés sur le goût français en musique, il n'y a rien à dire. Ce sont là propos de poète, où le conférencier parle un peu trop de lui-même, émet des idées qui n'ont rien de neuf, récite ou lit sa copie avec assez de chaleur et résume les drames dont il parle en périodes joliment cadencées, où les mots forment un plaisant cliquetis. Mais le concert valait d'être entendu. MM. Raoul Pugno et Debussy soutenaient à merveille, avec leurs deux pianos, les voix des chanteuses : Mmes Marcy, Bosman et Richard dans les délicieuses cantilènes des Filles du Rhin, narguant le gnome Albérich. Celui-ci, c'était

M. Renaud, qui a lancé avec beaucoup de vigueur la malédiction du nain sur l'Anneau d'or, que les dieux viennent de lui ravir. M. Fournets, de son côté, a remarquablement chanté la phrase de Wotan saluant l'achèvement du palais merveilleux, le Walhalla; Mme Richard a fait sonner sa belle voix dans les menaçants avis qu'Erda adresse à Wotan; enfin, la splendide scène de l'entrée des dieux dans le Walhalla s'est déroulée sur une magnifique marche triomphale, avec M. Fournets comme protagoniste, tandis que la voix des Filles du Rhin pleurant sur le trésor qui leur fut ravi arrivait, plaintive, à notre oreille... Un grand succès que ce concert-conférence. Et comme je sortais de la répétition de *la Valkyrie*, un abonné peut-être, un *clubman*, à coup sûr, disait à un autre : « Ah ! le beau ballet, mais un peu long ! » Ceci comme réponse aux vaines politesses que M. Mendès a cru devoir faire aux abonnés passés, présents et futurs de l'Opéra.

Ballet ou opéra, qu'il plaise ou déplaise aux abonnés, ce drame de *la Valkyrie* est entré à l'Opéra et n'en sortira pas de sitôt, je pense. Or, c'était bien cette partie-là de *l'Anneau de Nibelung* qu'il fallait nous offrir d'abord, parce que c'est celle qui s'éloigne le moins d'un drame ordinaire et qu'elle est un des opéras les plus répandus de Wagner, enfin parce que les concerts ont déjà familiarisé le public de Paris avec quelques-unes des pages capitales de la partition. C'est ce qu'on put vérifier l'autre soir dès le lever du rideau, car le premier acte, que tous les amateurs avaient déjà

entendu au concert, a littéralement ravi l'auditoire. Il s'en faut bien que l'impression ait été la même après les scènes de Wotan avec son épouse Fricka et sa fille Brunehild; mais l'entrée éperdue de Sieglinde et de Siegmund, poursuivis par Hunding, les lamentations de Sieglinde et surtout l'admirable scène où Brunehild annonce à Siegmund sa mort prochaine, ont reconquis le public. Après quoi son émotion n'a fait que grandir pendant le troisième acte où se trouvent les admirables épisodes de la Chevauchée des Valkyries et de l'Incantation du feu, déjà popularisées par de fréquentes auditions. Entre ces deux sommets du troisième acte, il y a encore une scène extrêmement belle, où les Valkyries supplient Wotan de faire grâce à leur sœur Brunehild, et une autre également touchante, où la Valkyrie coupable implore en vain le pardon de son père, où celui-ci, brisé par les supplications de Brunehild, finirait peut-être par céder s'il n'était lié par un serment solennel, lui, le maître des dieux.

Et voyez : n'est-il pas curieux que je puisse parler ici de *la Valkyrie* exactement comme si c'était une œuvre courante à Paris? C'est qu'elle est connue aujourd'hui de tous les gens qui s'occupent tant soit peu de musique et que ce serait faire injure à des lecteurs français que de la leur raconter : on les en a déjà si souvent entretenus, on leur a déjà si souvent retracé les grandes lignes du poème et signalé les passages les plus saillants de la partition! Wagner est le seul compositeur pour lequel un pareil phénomène ait

jamais eu lieu, le seul, qui, sans aucune œuvre exécutée chez nous au théâtre autre que *Lohengrin* (car *Tannhœuser* et *Rienzi* ne sauraient compter), est aujourd'hui beaucoup plus connu, beaucoup plus admiré des amateurs que nombre de musiciens qui tiennent l'affiche avec plusieurs opéras, et cela depuis longtemps. Toutes observations que je faisais après avoir entendu *la Valkyrie* à Bruxelles, en 1887, et qui se représentent à mon esprit avec beaucoup plus de force, à présent que le mouvement en faveur de Wagner a pris une extension considérable et ne rencontre plus que de bien timides opposants.

D'ailleurs, plus le public pénètre avant dans la compréhension d'œuvres très déconcertantes pour lui au premier abord, plus sa jouissance augmente et plus il se conforme, de lui-même, à la discipline que le maître prétendait imposer à ses auditeurs et qui leur sembla d'abord inacceptable. Il est presque admis maintenant qu'on ne doit pas applaudir au milieu des créations wagnériennes, — je ne parle pas de *Lohengrin* où cependant nul n'aurait l'idée de faire répéter une phrase quelconque, — et dans la tétralogie, on est tellement frappé de la cohésion parfaite des scènes entre elles, de chaque acte en son entier, que lorsqu'un spectateur s'échappe à applaudir et nous prive ainsi de quelques mesures de cet admirable discours symphonique où les idées et les motifs s'enchaînent et s'entrelacent de façon si merveilleuse, on est pris d'impatience et qu'on proteste alors contre le bruit insolite et gênant des bravos.

Dans tout le premier acte, par exemple, où les récits de Siegmund, où les tendres élans de Sieglinde et l'amour instinctif de celle-ci amènent tant de phrases pathétiques ou délicieuses, encore renforcées par l'orchestre, après le *lied* même où Siegmund salue en des strophes enflammées le réveil de la nature au printemps, on admire, on est transporté, enthousiasmé ; on se retient pour ne pas applaudir.

Et de même, au second acte, durant la longue scène, où Sieglinde, épuisée et près de défaillir, se suspend au cou de Siegmund, puis s'écarte de lui, quand elle se rappelle avec horreur qu'elle est liée à Hunding; croit entendre au loin la meute de son maître qui la poursuit, et tombe évanouie, à la fin, sur les genoux de son frère adoré... Mais cet épisode, si admirable qu'il soit, est dépassé encore par le sublime dialogue où Brunehild dévoile à Siegmund sa mort prochaine, inévitable, et lui ouvre déjà les portes du Walhalla, que Siegmund refuse de franchir s'il n'y doit être rejoint par Sieglinde la bien-aimée, où Brunehild enfin s'engage à veiller sur la malheureuse qui doit vivre encore et donner le jour à un héros. Ce tableau final du second acte, pendant lequel l'orchestre sombre, passionné, pathétique, donne tant de relief aux accents tendres ou déchirants des personnages en scène, est peut-être, à mon avis, le point culminant de *la Valkyrie*. Et Dieu sait pourtant que le dernier acte, égal en toutes ses parties, nous réserve deux pages incomparables : d'abord cette prodigieuse chevauchée des Valky-

ries, où les voix éclatantes des chanteuses produisent, unies aux cuivres de l'orchestre, une impression extraordinaire; ensuite la magnifique scène entre la fille coupable d'avoir enfreint les ordres de son père et le dieu qui doit punir. Quels déchirements entre Wotan et l'enfant que son cœur préfère, quelles phrases inoubliables lorsque Brunehild, d'abord humble et suppliante, se révolte à l'idée d'appartenir à qui la découvrira par hasard et supplie son père de l'entourer de flammes qu'il faudra traverser pour la conquérir; quelle éblouissante explosion du feu sous la lance de Wotan, quel crépitement, quels scintillements des flammes protectrices autour de la vierge endormie!

Cette gigantesque conclusion du drame a été rendue à merveille par M^lle^ Bréval et M. Delmas, qui sont excellents dans les rôles de Brunehild et de Wotan. Ils les chantent ou déclament, selon qu'il faut chanter ou déclamer, avec une simplicité, une onction superbes; ils possèdent tous les deux de belles voix dont ils feront bien de ne pas abuser; bref, ils ont remporté le grand succès de la soirée et c'est justice à tous égards. M^me^ Caron, visiblement fatiguée, se surmène dans Sieglinde, où elle est d'ailleurs très dramatique, et M. Van Dyck, obligé de heurter, de scander chaque note pour donner de l'élan, sinon de l'éclat, à sa voix sèche et sans timbre, a beaucoup moins bien chanté la partie de Siegmund, en particulier l'hymne au printemps, qu'il ne le faisait autrefois, dans les concerts de M. Lamoureux. Mais lais-

sons à ces deux artistes le temps de se ressaisir : ils étaient mal disposés l'un et l'autre et ne devront pas, je pense, être inférieurs finalement dans *la Valkyrie* à ce qu'ils étaient dans *Lohengrin*. M. Gresse et Mme Deschamps sont convenables dans les rôles sacrifiés de Hunding et de Fricka ; quant à Mlles Marcy, Carrère, Berthet, Héglon, Agussol, Janssen, Fayolle et Vincent, c'est merveille que d'entendre leurs voix jeunes et claires pousser ce sauvage cri de guerre : *Hoïotoho ! hoïotoho ! Heiaha !* Enfin l'orchestre, dont la tâche est si difficile, a remarquablement marché sous la direction de M. Colonne ; alors pourquoi celui-ci démissionnerait-il ?

Et maintenant que *la Valkyrie* a triomphé, M. Gailhard, coadjuteur de M. Bertrand, comme il l'était naguère de M. Ritt, en reviendra-t-il à sa première idée au sujet du *Rheingold ?* Pourquoi pas ? D'autant mieux qu'à présent c'est avec son propre ballet que *l'Or du Rhin* pourrait se jouer et tenir l'affiche, avec sa chère *Maladetta*. Ce qui serait, pensez donc, un grand honneur pour Richard Wagner.

VICTOR MASSÉ

I

PAUL ET VIRGINIE

Novembre 1876.

Bernardin de Saint-Pierre dit dans son avant-propos de *Paul et Virginie :* « Lorsque j'eus formé, il y a quelques années, une esquisse fort imparfaite de cette espèce de pastorale, je priai une belle dame qui fréquentait le grand monde, et des hommes graves qui en vivaient loin, d'en entendre la lecture, afin de pressentir l'effet qu'elle produirait sur des lecteurs de caractères si différents : j'eus la satisfaction de leur voir verser à tous des larmes. Ce fut le seul jugement que j'en pus tirer, et c'est aussi tout ce que j'en voulais savoir. » Cette réflexion de Bernardin de Saint-Pierre me revenait en mémoire à propos de la répétition générale de *Paul et Virginie*. Les auteurs de l'opéra ont fait comme celui de la pastorale : ils ont voulu pressentir l'opinion et ils ont convoqué pour cela non pas seulement quelques juges improvisés, mais mille à quinze cents personnes, toutes fréquentant le monde, sinon le grand monde, comme la « belle dame » de Bernardin de Saint-Pierre. Ils ont dû être tout aussi satisfaits de cette épreuve que Bernardin le fut de

celle tentée par lui, car, si l'on n'a pas pleuré, on a beaucoup applaudi.

Le succès de *Paul et Virginie* une fois constaté, mes compliments une fois adressés aux quatre interprètes principaux : MM. Capoul et Bouhy, Mlles Cécile Ritter et Engally, comme à leur directeur, M. Vizentini, qui joue ici une partie décisive, combien n'aurais-je pas de réserves à faire sur la valeur même de cet ouvrage ! Et d'abord, le livret présente un défaut presque inévitable du moment qu'on essayait de transporter ce roman à la scène : c'est qu'il n'offre aucun intérêt, qu'il n'y a aucune action dramatique durant ces trois longs actes et que c'est, au sens strict du mot, une suite de tableaux, scènes de la nature ou scènes de famille, où le musicien s'efforce de dépeindre par les sons ce que Bernardin de Saint-Pierre a si bien décrit par la plume. Que ce soit en prose poétique ou en poésie prosaïque ornée de musique, il ne s'agit toujours ici que de descriptions. Bernardin dit lui-même quelque part qu'il eut un instant l'intention d'intituler son roman pastoral : *Tableau de la nature*. Ce seul renseignement aurait dû détourner des auteurs exercés de l'idée téméraire de mettre à la scène cette délicieuse esquisse de l'amour juvénile le plus pur, ce renseignement et aussi l'exemple de devanciers qui n'ont pu arriver à rien de bon en respectant le poème original non plus qu'en le modifiant.

Paul et Virginie a déjà fourni le sujet de deux opéras français et d'un ballet, plus celui d'un

opéra anglais. Ce dernier, mis en musique par Reeve, en société avec Mazzinghi, fut représenté à Londres en 1800. Les opéras français étaient antérieurs de six et neuf ans : le premier, de Rodolphe Kreutzer, avait été joué à la Comédie-Italienne le 15 janvier 1791 ; le second, de Lesueur, avait paru au Théâtre-Feydeau le 13 janvier 1794. Quant au ballet, ce n'était qu'une adaptation de la musique de Kreutzer à la chorégraphie de Pierre Gardel, le tout formant un ballet en trois actes qui fut joué à l'Opéra le 25 juin 1806. Or, comment avaient procédé Favières et, après lui, Dubreuil, chargés de découper un poème d'opéra dans *Paul et Virginie* pour Kreutzer et pour Lesueur ? Le premier y avait mis beaucoup du sien. Il faisait éclater la tempête au moment où Virginie partait pour la France ; Paul, monté sur un rocher, apercevait le naufrage du vaisseau, se jetait à la mer et sauvait sa bien-aimée : ils se mariaient et avaient beaucoup d'enfants. Le second supprimait même l'orage ; Virginie ne quittait pas l'île et elle était arrachée des mains du capitaine français qui l'enlevait par des insulaires reconnaissants qui faisaient sauter le vaisseau : même dénouement matrimonial que dans l'ouvrage précédent.

MM. Barbier et Carré ont bien fait de conserver la catastrophe finale, mais ils ont dû ajouter aussi quelques épisodes de leur cru. Le premier est une scène d'orgie chez le planteur de la Montagne-Noire, lorsqu'il fait battre de verges l'esclave fugitive et que les cris affreux de celle-ci

Mille fois pardon, mon cher Monsieur Constantin, pour l'ennui que je vous cause — mais j'ai un dernier changement à vous demander — c'est dans le second couplet — le mot : hameau ne me plaît pas, je le trouve trop français — s'il s'agissait de la Normandie à la bonne heure ; mais il jure avec le mot Savane. hameau n'est pas assez tropical. Dans le même couplet la phrase : en m'attendant se rapporte, d'après la construction, à l'alcyon, et il devrait se rapporter à l'amante. enfin le couplet amoureux n'est pas encore ce qu'il faut qu'il soit. — il faudrait qu'il y fût question, de l'absence — le pauvre noir n'a pas encore dit, qu'il était loin de la mère et de celle qu'il aime. — au lieu de la colline du hameau, du bord de l'eau, etc., je voudrais : du sentiment, à la place

s quatre premiers vers ; du sentiment,
tout le couplet. — Je tiens *excessivement*
que cela soit réussi ; il peut, si nous
un succès, sortir de cette affaire-ci
quelque chose de très bon et pour
vous et pour moi. — ainsi, je
vous en prie, une strophe toute de
sentiment — ~~[illegible]~~
mettez cela, après demain, vendredi,
votre concierge ; j'y passerai chez
à deux heures. — Si vous y êtes,
j'aurai le plaisir de vous voir, de
serrer la main, et de vous remercier.

Bien à vous.

L. Halévy

4, rue de Navarin

interrompent les danses et les chants des esclaves qu'il force, à coups de fouet, de sauter et de chanter pour s'étourdir. Le second est l'hallucination de Paul, fou de désespoir et découvrant comme par une seconde vue ce que fait Virginie dans le salon de sa tante à Paris, et comment elle en est chassée pour avoir refusé la main d'un jeune seigneur agréé par la vieille dame. Ces deux scènes, bien imaginées pour le théâtre, ont assez heureusement servi le compositeur, surtout la première, où la danse des nègres est vigoureusement rythmée par les cuivres et le tambour sous un tournoiement rapide de violons à l'aigu. Ce tableau débute par un joli chœur somnolent des esclaves brûlés par le soleil et par une gracieuse ariette du négrillon, assez bien chantée par Mlle Parent. La prière de Virginie implorant la grâce de la négresse est une romance banale qui ne vaut que par la façon dont elle est chantée, et la ballade allégorique de Méala sur le tigre rappelle absolument par ce *martellato* des cordes avec basson la légende d'Adamastor, dans *l'Africaine*.

J'ai été amené, par la suite des idées, à commencer par ce second tableau, qui est presque le meilleur de l'ouvrage. Il me faut maintenant remonter au premier, qui est d'une couleur beaucoup plus caressante ou languissante, comme on voudra, et où domine surtout l'influence de M. Gounod; car, pour changer son style et le grandir, M. Massé n'a rien trouvé de mieux que d'imiter, en les adoucissant encore, les formules mélodiques et les harmonies préférées de M. Gou-

nod, qui n'est lui-même qu'un reflet, que le satellite de maîtres supérieurs. On jurerait que c'est l'auteur de *Faust* qui a écrit, dans ses jours de demi-inspiration, le duo des deux mères, assez joli d'ailleurs et d'une expression touchante, les phrases ou tristes ou grondeuses du bon Domingo, puis le premier duo des adolescents où se détache une mélodie délicate : *Par quel charme, dis-moi, m'as-tu donc enchanté?* discrètement accompagnée par le quatuor. Celles-là sont les bonnes pages du premier tableau; je néglige les autres, et notamment un trio où Paul, Virginie et la négresse se donnent à eux-mêmes un concert vocal, sans accompagnement, dont je n'ai pas saisi le sens au point de vue dramatique.

Le second acte débute par un morceau symphonique aussi long que l'ouverture, et qui prétend dépeindre la forêt comme l'ouverture a dû décrire la mer : chacun de ces morceaux renferme des harmonies curieuses, mais la musique ne peut pas tout décrire et je garantis bien qu'il suffirait de les changer de place pour que la forêt devînt la mer et la mer la forêt. Des deux scènes qui se suivent en formant contraste : Virginie pleurant dans le sein de sa mère et Marguerite avouant à Paul sa naissance illégitime, la seconde est de beaucoup préférable à la première. Le musicien, en effet, ne l'a pas traitée en duo, mais en dialogue déclamé, entrecoupé de phrases douloureuses, et quand les sanglots empêchent Paul de parler, c'est l'orchestre qui continue de chanter. Or, tel est l'avantage d'une scène conçue sur

un bon plan et serrant de près le sens des paroles ou les sentiments en jeu, qu'elle produira forcément grand effet, alors même qu'il n'y aura rien de bien remarquable dans le détail : le pathétique de la situation, renforcé par la musique, causera plus d'émotion qu'une romance bien fade ou un air bien correct : c'est ce qui a lieu dans cette scène, d'ailleurs rendue avec sentiment par Capoul et Mme Téoni. Le même tableau renferme une ariette assez touchante en sa simplicité, qui a valu un grand succès à M. Bouhy, et il se termine par un grand duo entre Virginie et Paul, duo qui débute assez bien par une phrase déclamée sur un chant de violon solo, mais qui finit par un unisson brutal, serment d'amour éternel, dont M. Massé a voulu faire — à l'exemple de Richard Wagner — le pivot musical de son drame, puisque cette mélodie reparaîtra dans toutes les situations capitales, y compris la catastrophe finale. Je n'ai rien à dire, ni en bien ni en mal, de l'invocation de Virginie aux bois, à la brise, aux oiseaux ; j'apprécie assez la lecture de la lettre de Virginie faite par Paul, mais je condamnerai l'allegro qui suit, aussi banal que bruyant, et n'aimant guère que les premières mesures de l'ariette chantée par Virginie en s'accompagnant de la harpe, j'arriverai tout droit au tableau final où il y a fort peu de musique et un décor magnifique : le spectacle se termine donc on ne peut mieux et laisse le spectateur sous une excellente impression.

Cette partition, vue d'ensemble, pèche sur-

tout par excès d'uniformité; mais, malgré ses faiblesses, elle est intéressante à étudier, pour voir ce que peut faire un musicien comme M. Massé quand il se risque dans un genre auquel il semblait étranger, presque hostile, à en juger par ses précédents ouvrages et même par quelques passages de celui-ci. Lorsqu'il écrivit cette importante partition, M. Massé était visiblement préoccupé du désir de combiner son ancienne manière, ses mélodies plus ou moins originales, mais toujours faciles et plaisant au public, avec les idées qu'il a vues progresser autour de lui depuis bien des années et dont il parut toujours se peu soucier, aussi bien dans *le Fils du brigadier* que dans *Fior d'Aliza;* il s'est donc efforcé souvent de traiter son instrumentation dans le genre symphonique, d'atténuer enfin le plus possible la transition du récit aux airs ou duos en entremêlant les passages récités de courtes mélodies chantées ou de dessins d'orchestre ininterrompus, en brisant la forme ordinaire des morceaux pour les mieux accorder avec le sens des paroles et les évolutions de la pensée. Ce système qui consiste à fondre tous les récits ou morceaux d'un acte entier dans un tout symphonique et vocal sans repos clairement désignés, en dissimulant au contraire les points de soudure ou de contact, système aujourd'hui adopté par la plupart de nos compositeurs, mais avec des ménagements infinis, montre bien quels progrès l'idée wagnérienne a faits dans le monde musical, car cette idée est bien propre au novateur allemand, et c'est lui qui

l'a, le premier, mise à exécution, l'appliquant d'abord à tout un acte, puis au drame entier. Les compositeurs français l'ont voulu mettre en œuvre à leur tour en l'atténuant autant que possible, en la mitigeant, mais enfin, ils n'écrivent plus un grand opéra sans qu'on n'y trouve la marque irrécusable de ce système excellent. Mais il y a une différence entre eux tous. Les uns ont pu s'y prendre à temps pour apporter cette correction à leurs tendances, à leur façon de procéder. Les autres, au contraire, surpris au milieu de leur carrière par ce revirement de l'art musical, ont toutes les peines du monde à accomplir leur évolution pour rentrer dans le mouvement de leur époque, tant leur pensée est déshabituée d'observer et de traduire les sentiments comme leur main de combiner tous les instruments, afin d'obtenir d'eux ce commentaire fidèle et incessant du drame que l'orchestre, aujourd'hui, doit toujours offrir à l'auditeur. M. Massé était de cette seconde catégorie ; il s'y prenait un peu tard pour modifier dans un sens meilleur ses tendances et son style. Aussi devra-t-il ne pas désespérer, s'il n'y a pas réussi dès le premier essai, et persévérer.

II

L'ŒUVRE DE VICTOR MASSÉ

Juillet 1884

Victor Massé, qui vient de mourir, a eu les plus heureux commencements et la plus triste fin

de carrière qui se puissent voir. Il s'appelait de ses vrais noms Félix-Marie et était né à Lorient, en 1822. Après de brillantes études et de beaux succès au Conservatoire, il obtint le prix de Rome, en 1844, avec une cantate intitulée *le Renégat de Tanger*, à laquelle on accorda les honneurs d'une triple exécution à l'Académie de musique. Il dut attendre encore cinq ans avant d'arriver au théâtre ; mais une fois qu'il y fut entré, par la protection, paraît-il, de M. Perrin, qui voulut bien jouer sa *Chanteuse voilée*, il donna coup sur coup les deux ouvrages sur lesquels se fonda et dure encore aujourd'hui sa réputation : *Galathée* et *les Noces de Jeannette*.

Il appartenait alors — et c'était sa filiation naturelle — à l'école de Grétry. Sauf de regrettables concessions qui sont toujours indispensables dans l'opéra-comique, aujourd'hui comme il y a trente ans ; sauf les airs à vocalises de Jeannette et de Galathée, il faut convenir que le jeune musicien s'efforçait d'accorder exactement sa phrase musicale avec la pensée exprimée et même avec le vers qui la traduisait. Il ne refusait pas aux barytons vocalisants comme Bussine et Faure d'écrire à leur intention de belles roulades ; mais à côté de ces redondances vocales, il savait noter des mélodies comme l'arioso de Pygmalion et les couplets de Ganymède, où la musique était soigneusement adaptée à la parole, à la situation. Massé se distinguait déjà d'Auber, le souverain maître alors à l'Opéra-Comique, et par un plus grand souci de la déclamation juste et par un moindre abus du

parlante sur des motifs guillerets et sautillants, procédé que l'auteur de *la Fiancée* avait puisé dans les opéras italiens de Rossini et qu'il employa jusqu'à la fin, sans s'apercevoir que Rossini lui-même y avait sagement renoncé pour écrire un opéra de la valeur de *Guillaume Tell*.

Cette idée de suivre exactement la scène et la parole, — autant que faire se pouvait, bien entendu, sans aller contre les droits tout puissants d'artistes en vogue, — était tellement ancrée dans l'esprit de Massé, qu'il ne se tint pas de la formuler, avec tous les ménagements voulus, dans l'éloge d'Auber qu'il prononça à l'Académie des Beaux-Arts, en 1875. Ce paragraphe, assurément le meilleur de toute sa notice, est intéressant à lire, et par la critique agréablement tournée qu'il renferme du style d'Auber, et par la profession de foi qu'y fait Victor Massé : son idéal, assez court, et qui n'allait pas plus loin qu'une prosodie exacte, était juste en somme, et c'est par les quelques morceaux où il l'a fidèlement observé qu'il a chance de vivre un certain temps.

« Auber, écrit Massé, est un grand mélodiste, tout le monde le sait ; mais sa mélodie, à lui, ne consiste pas dans la phrase développée d'une manière plus ou moins heureuse ; elle est courte, et sa valeur réside surtout dans la tête de l'idée mélodique qui est presque toujours saillante. En un mot, sa faculté maîtresse est de trouver des thèmes... ou des motifs, selon l'expression qui semble avoir été inventée par lui. C'est là une merveilleuse faculté, surtout pour le théâtre, où

le mouvement scénique permet rarement de racheter la faiblesse de la mélodie par l'intérêt des développements. C'est à cette faculté heureuse, si l'on y regarde de près, qu'Auber doit son succès et sa renommée. Mais, qu'on me permette de le dire, le compositeur se laissa entraîner par cette étonnante faculté créatrice, et d'une qualité fit parfois un défaut. On comprendra que ce qui complète la valeur d'une idée mélodique, c'est son union intime avec la situation et avec une déclamation vraie. Auber avait trop pris l'habitude de trouver ses motifs en dehors de ces conditions essentielles. Scribe ajustait tant bien que mal des paroles sur la musique composée d'avance par Auber ; le premier était toujours un peu pressé, le second n'y attachait guère d'importance... et voilà comment beaucoup de parties de son œuvre se sont trouvées entachées de défauts prosodiques. Sachons le reconnaître, la bonne prosodie a été souvent négligée par les compositeurs français eux-mêmes. Quelques compositeurs étrangers, au contraire, préoccupés d'approfondir une langue qui n'était pas la leur, nous ont laissé d'admirables modèles de déclamation chantante ou récitée. Il suffit, pour le constater, d'ouvrir les partitions des Gluck, des Spontini et des Rossini. »

Eh mais! voilà qui n'est pas mal pour un compositeur dont on a dit, répété sur tous les tons, — tant le champ de l'éloge était borné, — qu'il était d'essence absolument française et sans nul alliage étranger. Et par *étranger*, on entendait : *germain*. C'est parbleu vrai ; mais il ne faut pas

trop insister là-dessus, par politique. Au lendemain de la mort de Massé, ceux qui écrivirent d'un bel élan et qui se signent encore au seul nom de Wagner, rappelèrent que Massé était chef des chœurs à l'Opéra lorsqu'on y représenta *Tannhœuser*, qu'il s'acquitta de sa tâche en conscience et fit répéter les chœurs comme s'il se fût agi de Gluck ou de Spontini, mais qu'il passa à côté de cette œuvre damnable sans en subir l'influence malsaine et qu'il prouva bien qu'il avait échappé à ce choléra musical en écrivant son « admirable bucolique des *Saisons* ». Voilà un raisonnement concluant, surtout quand on réfléchit que *les Saisons* ont été jouées six ans avant qu'il fût question de *Tannhœuser* à Paris.

Mais, depuis que ces premiers articles nécrologiques ont paru, des gens plus avisés, alliés ou amis du compositeur défunt, ont compris qu'il était à tout le moins inutile, qu'il pouvait même être nuisible au renom de Massé de le poser en contempteur absolu de Wagner, ce dernier ayant bien gagné quelques partisans depuis 1861, même en France; et l'on enseigne à présent que Massé n'était pas loin de reconnaître un chef d'œuvre en *Tannhœuser*, qu'il l'aurait proclamé sans rougir, et que Wagner, en retour, marquait une égale admiration pour les opéras-comiques du musicien français. Je veux bien. Sur ce sujet, on pourra dire absolument tout ce qu'on voudra, Wagner n'ayant rien écrit sur Massé, ni Massé sur Wagner; mais après tout, comme la chose est entièrement indifférente et pour l'avenir des

œuvres de Wagner et pour le succès des opéras de Massé, le mieux est de s'abstenir.

Je reviens à des faits plus positifs. Après les grands succès des *Noces de Jeannette* et de *Galathée*, Massé eut de nombreux déboires : *la Fiancée du Diable, Miss Fauvette* et *les Saisons*. Ce dernier ouvrage, éclos en 1855, lui tenait fort au cœur ; il renfermait d'agréables tableaux champêtres, et certains couplets, ceux du Blé, chantés par Battaille, étaient d'une déclamation très expressive. Une telle partition, où dominait le côté pittoresque et contemplatif, différait trop de l'opéra-comique alors aimé du public pour obtenir aucun succès. Ce fut un vrai crève-cœur pour le musicien ; depuis, il avait repris cet ouvrage et l'avait tout dérangé, sous couleur de le corriger, pour qu'on pût le remonter à l'Opéra-Comique avec la troupe actuelle. Autrement dit, il a adapté les rôles principaux aux voix des chanteurs présentement en vogue ; il a, en particulier, reporté au rôle du ténor, très augmenté, les couplets du Blé, écrits fort congrûment pour la belle voix de basse de Battaille qui tenait autrefois la première place à l'Opéra-Comique, au détriment des ténors redevenus prépondérants, depuis, avec MM. Montaubry, Duchesne et Talazac. Par ce minutieux ravaudage, il faut bien avouer que Massé a montré quelle mince idée il avait de son art, la prosodie exceptée, puisqu'il n'hésitait pas à changer le caractère de tous les rôles d'un ouvrage, afin de le faire reprendre au plus vite. Et encore a-t-il fait cette triste besogne en pure perte, à

présent qu'il est moins question que jamais de rejouer *les Saisons*.

Après ce triple insuccès, Massé tenta la fortune au Théâtre-Lyrique et remporta un succès énorme avec *la Reine Topaze*, où les vocalises étincelantes de Mme Miolan-Carvalho rejetèrent dans l'ombre les parties vraiment charmantes de l'ouvrage, à commencer par cette jolie introduction, d'une nonchalance exquise, où de jeunes seigneurs, sortant du bal, viennent se faire dire la bonne aventure, aux premières lueurs de l'aube. En sa qualité de chef des chœurs à l'Opéra, Massé avait bien droit à ce qu'on jouât sur ce théâtre une partition de lui : sa *Mule de Pedro* était toute prête et M. Perrin voulait la reculer jusqu'à l'hiver suivant, M. Faure, auquel M. Massé tenait pour le rôle principal, devant prendre un congé dès le mois d'avril 1863, et ne pouvant, dès lors, chanter que six fois au plus. Mais Massé, dans son impatience, exigea que sa pièce fut jouée aussitôt et elle le fut en effet, mais sans réel succès, dès le commencement de mars.

Pour comble de malheur, le soir de la troisième représentation, Mme Gueymard-Lauters, arrivant au théâtre et passant par le foyer, vit au tableau des répétitions que sa jeune rivale, Marie Sass, alors soutenue par M. Jules Cohen, était désignée pour chanter à sa place, quelques jours après, au concert des Tuileries. Crise, attaque de nerfs, retard, allocution du régisseur au public, bref une représentation dans laquelle Mme Gueymard passe absolument tout ce qu'elle peut passer

de son rôle. Après cette douloureuse atteinte à son amour-propre, indisposition qui retient la cantatrice au logis ; là-dessus, départ de M. Faure et rejet aux calendes grecques de *la Mule de Pedro*. On devait la reprendre : on ne la reprit jamais. Ce qui n'empêcha pas l'auteur de toucher enfin sur la cassette impériale une pension qu'il attendait peut-être un peu. *Fior d'Aliza*, qui suivit *la Mule de Pedro*, est dédiée, en gage de reconnaissance, à S. E. le ministre d'État, comte Walewski.

Ici se place une période critique dans la carrière de Massé comme dans celle de tous les compositeurs français alors en pleine possession de leurs moyens. Un compositeur, son aîné seulement de quatre ans et qui avait eu des commencements plus difficiles que lui, venait de faire jouer au Théâtre-Lyrique, en 1859, un ouvrage accueilli d'abord avec défiance et qui devait exercer une influence extraordinaire sur toute la musique française de notre époque : il s'agit de *Faust*. Un mois juste après l'apparition de *Faust*, Massé faisait représenter *la Fée Carabosse* : on peut juger par là de la distance qui séparait alors les deux compositeurs. Pendant plus de dix années, Massé, sans céder au courant qui emportait tous les musiciens français à la remorque de l'auteur de *Faust*, persista dans la voie où il était entré dès ses débuts ; mais les insuccès successifs de *la Mule* et de *Fior d'Aliza*, puis du *Fils du Brigadier*, le rendirent plus souple. Après dix années de silence, il reparut au théâtre avec *Paul et Virginie*, et cette fois converti aux tendances nou-

velles, s'efforçant d'imiter M. Gounod, il produisait une partition toute remplie de formules, de procédés, d'où l'originalité était absente et qui ne dut un succès momentané qu'à deux interprètes chéris du public. C'était bien là ce qui pouvait arriver de plus fâcheux à Massé que d'abandonner le genre où il avait une petite personnalité pour se lancer dans des voies où sa nature et son talent devaient se fourvoyer. Il est malheureusement à craindre que la *Cléopâtre* posthume que l'Opéra-Comique annonce pour l'hiver prochain ne soit aussi un produit bâtard de cette imitation du style de M. Gounod par un compositeur de tempérament tout opposé.

Massé fut admis à l'Institut en pleine période d'insuccès, en 1872, après David, avant Bazin. Il remplaçait Auber. Il tint à l'Académie des Beaux-Arts un rang pareil à celui d'Adam, supérieur en tout cas à Clapisson comme à Bazin. D'ailleurs, le mal irrémédiable qui devait l'emporter, qui le cloua chez lui et le déchira pendant six ou sept ans, l'éloigna bientôt de ses confrères. Cette longue torture physique, arrivant à la fin d'une carrière toute remplie d'insuccès, après des débuts on ne peut plus brillants, rend très sympathique l'homme et l'artiste en Victor Massé. Sa seule espérance et sa seule consolation, durant ce supplice de sept années, était de composer dans les moments où le mal faisait trêve : il écrivit ainsi *Cléopâtre*.

Au demeurant, Victor Massé fut un musicien de second ordre, et cependant il avait à certains

moments une note personnelle, une émotion discrète, une gaieté douce, un charme voilé qu'on retrouve plus, peut-être, en certaines de ses mélodies séparées que dans ses morceaux d'opéras. C'est qu'il choisissait ses poésies avec beaucoup de goût parmi les plus jolies de nos premiers auteurs : Racine, Boileau, Desportes, Remy Belleau, Ronsard, etc., et qu'en composant pour un interprète inconnu, il n'avait aucune exigence à subir et pouvait librement écrire ainsi qu'il pensait devoir le faire. Il est un exemple assez frappant, ce Breton peu têtu du moins à l'égard des virtuoses, du tort que ces derniers peuvent faire à qui les subit au lieu de les dominer. Massé, de nature, était certainement supérieur au Massé qu'avait fabriqué le théâtre, et plus il sacrifiait à cette race exécrable des chanteurs, moins il devait laisser à la postérité. Il en est ainsi, d'ailleurs, pour tous les compositeurs français actuels, — sauf un. Vous devinerez aisément lequel.

III

UNE NUIT DE CLÉOPATRE

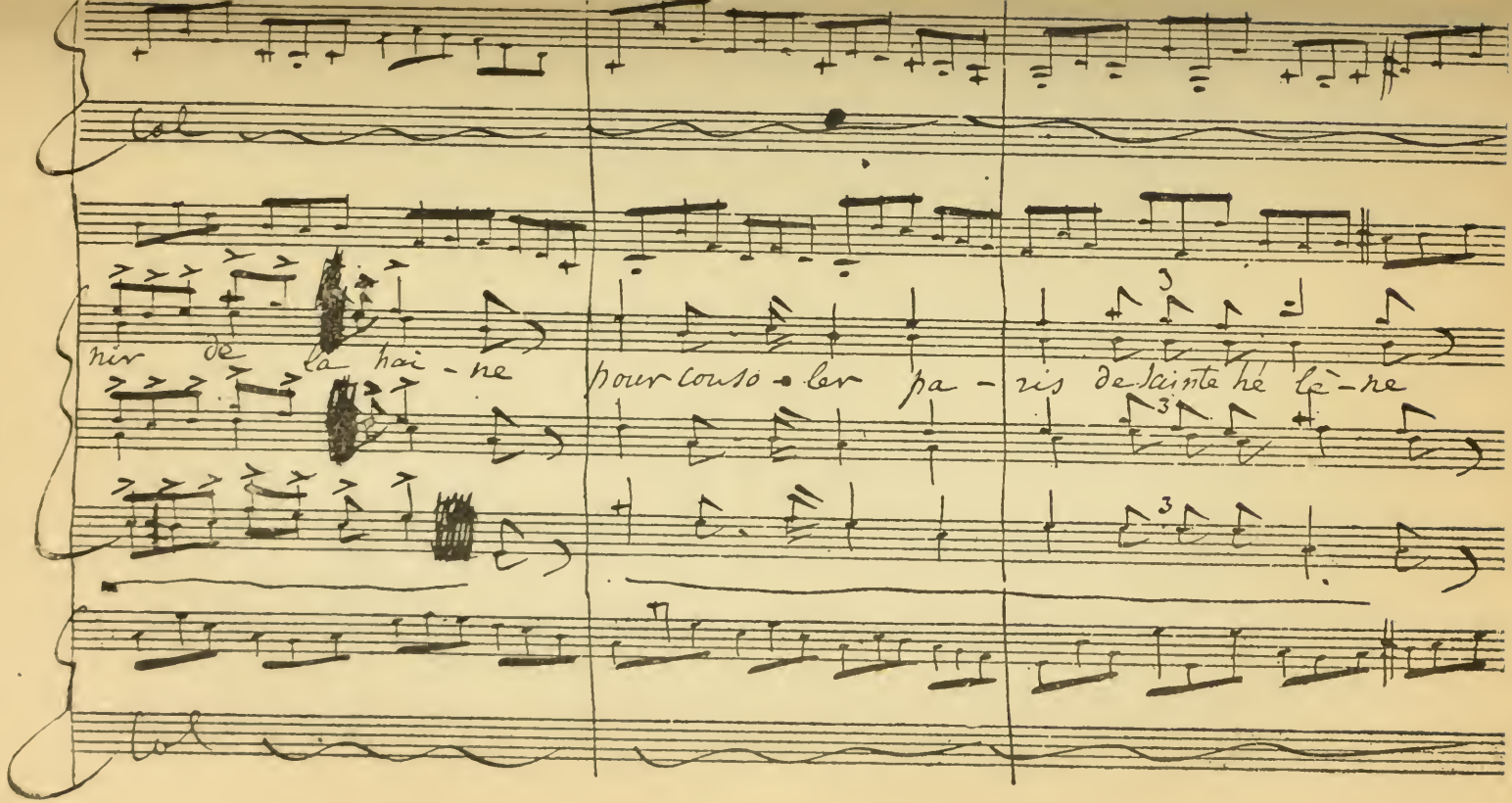
Avril 1885.

L'Opéra-Comique, en montant *Une Nuit de Cléopâtre*, a prétendu rendre un suprême hommage au compositeur qui fut l'un de ses fournisseurs attitrés, et, du moment que Victor Massé laissait un opéra posthume, on ne pouvait pas faire autrement que de le jouer. Dès lors, autant valait s'exécuter tout de suite, et lorsque les re-

grets causés par sa mort étaient encore assez vifs pour donner le change sur la valeur de l'œuvre et forcer le succès. C'est ce qu'a rapidement compris M. Carvalho, directeur habile et qui sut fort bien préparer son public ordinaire à *Une Nuit de Cléopâtre*, en lui servant d'abord *Diana*, puis *le Chevalier Jean*. Je traduis là le sentiment général, car, contrairement à cet avis, j'incline à penser que le premier joué de ces trois opéras était le plus acceptable et le moins fatigant à entendre, à cause du travail d'orchestre, auquel on pouvait prêter quelque attention. Mais le verdict précipité du public les a classés autrement.

Il n'y a rien de plus dans *Une Nuit de Cléopâtre* que ces quelques phrases d'une tendresse un peu mièvre et ces élans d'une chaleur un peu factice auxquels *Paul et Virginie* a dû un succès tout à fait éphémère; en revanche, il y a beaucoup de bruit avec les trombones doublant les voix plus que de raison (ce qui est un effet tout neuf) et de fastidieuses répétitions de paroles pour amener chaque fin de phrase à son maximum de sonorité. Toute la partition, d'ailleurs, repose sur des invocations au ciel, aux étoiles, ou sur des chants d'amour, et cette uniformité résulte forcément d'un livret qui ne renferme aucune action, car ce n'est qu'un tableau oriental adopté par un compositeur qui n'a jamais voulu ou su faire de couleur locale en musique : étrange aveuglement des auteurs.

Qu'est-ce, au fond, que la nouvelle de Gautier : *Une Nuit de Cléopâtre?* Un simple prétexte à


noir de la hai - ne
pour consoler pa - ris de sainte hé lè - ne

descriptions féeriques, un simple motif à variations éblouissantes sur un thème oriental. Cléopâtre s'ennuie. Un misérable pêcheur amoureux d'elle ose pénétrer dans son palais et la surprendre au bain. Elle pourrait le faire mourir à l'instant ; mais, par un raffinement de cruauté voluptueuse, elle préfère auparavant le faire goûter à toutes les ivresses qu'il convoite. Elle lui donne toute une nuit : à l'aube, il s'empoisonnera. Mais le lendemain matin, quand il va pour boire, Cléopâtre, touchée de tant d'amour et de courage, est sur le point de l'arrêter ; à ce moment, sonnent les trompettes annonçant le retour de Marc-Antoine ; le pêcheur boit la mort et la reine tombe dans les bras de son royal amant en repoussant du pied ce cadavre embarrassant. Simple jeu, dit-elle, un poison nouveau qu'elle essayait sur le premier esclave venu.

Si le pauvre Massé était encore de ce monde, on l'étonnerait fort en lui disant que, dans ce faux grand opéra qu'il destinait naïvement à l'Académie de musique (tant il nourrissait d'illusions sur la transformation et l'élargissement de son style), c'est seulement dans certaines cantilènes se rapprochant de l'opéra-comique et pour lesquelles il a pu ne pas forcer son talent, qu'il a retrouvé un peu de sa grâce accoutumée et de son charme naturel. Or, ce sont justement ces morceaux-là, traités tout bonnement en couplets ainsi qu'il était de mode au temps de ses premiers succès, qui ont dégelé l'auditoire et lui ont donné prétexte à applaudir. Ainsi, la barcarolle du ténor : *Sur les*

flots bleus, est gracieuse avec son ingénieux balancement imitatif à l'orchestre, et la cantilène de Charmion : *Les heureux accusent la vie,* est empreinte d'une douce mélancolie. Au contraire, lorsqu'il veut hausser le ton, comme dans l'air du pêcheur qui termine le premier acte et dans les emportements de Cléopâtre contre le misérable qui ose bien l'aimer et le lui dire, il ne reste absolument plus rien du vrai, de l'ancien Massé, et ce ne sont plus que formules banales à la portée de tous, soutenues par un orchestre vide et brutal tout à la fois. Le cas n'est pas rare avec les musiciens de nos jours.

On en peut dire autant de la scène capitale et du grand duo qu'elle amène. Aussi longtemps que le musicien ne veut qu'être langoureux et tendre, il y réussit en se laissant aller à sa propre nature; aussitôt qu'il prétend devenir ou pathétique ou violemment passionné, sa musique, ainsi surchauffée, éclate et laisse apercevoir à nu les procédés les plus bruyants et les plus communs. Malheureusement, le rôle de Cléopâtre, avec ses accès de colère et ses élans d'amour, est presque entièrement écrit dans ce style ampoulé, tandis que celui du pêcheur, mieux partagé sous ce rapport, a, du moins en commençant, quelques parties délicatement traitées. Le personnage de Charmion trouve aussi quelques jolies phrases à soupirer; mais la partie comique, extrêmement laborieuse, est comme non avenue avec l'eunuque à voix grave Bocchoris, et par un fâcheux événement, c'est le rôle essentiel et capital, celui de

Cléopâtre, qui a le plus dépassé les forces et les aspirations du compositeur. En résumé, le principal mérite de cet ouvrage est d'avoir procuré au musicien moribond ses dernières jouissances de travail et ses dernières illusions : c'était beaucoup pour lui, c'est peu pour le public.

La direction de l'Opéra-Comique a luxueusement monté *Cléopâtre* et, ce qui vaut mieux encore, elle a su réunir de bons interprètes pour tous les rôles. Mme Heilbron représente une Cléopâtre peu altière et légèrement fantaisiste ; mais la voix est toujours généreuse, encore qu'elle manque visiblement de force pour tous les effets de violence exagérés que Massé prétendait obtenir. M. Talazac, à part un physique arrondi qui justifie médiocrement le caprice d'une nuit de Cléopâtre, a chanté avec habileté le rôle du pêcheur Manassès. Quelle excellente Elsa et quel superbe Lohengrin feraient ces deux artistes, le jour où M. Carvalho se déciderait à monter un pareil chef-d'œuvre ! Et maintenant vogue la cange de Cléopâtre aussi longtemps que le vaisseau qui portait Virginie ! Un léger coup de vent suffirait pour submerger ce frêle esquif ; il surviendra rapide, et la bourrasque, alors, engloutira tout, malgré les efforts désespérés du pilote Jules Barbier.

ERNEST REYER

I

SIGURD COMPLET A L'OPÉRA

Octobre 1890.

Étrange spectacle, avouez-le, que celui d'un compositeur qui tient tête, en ce temps de laisser-faire, aux directeurs, aux artistes d'un théâtre, et finit non seulement par voir remonter son opéra tel qu'il l'a conçu, sans une coupure, mais aussi par forcer l'orchestre et les chanteurs à suivre ses propres mouvements, sans fantaisie aucune. Et ne fût-ce que pour ce résultat, qui tient du prodige, il conviendrait d'insister sur cette reprise de *Sigurd*, que les amateurs de musique attendaient depuis bientôt deux ans. Car ce qui m'enchante ici, ce n'est pas seulement la réapparition d'une œuvre de premier ordre et qui n'aurait jamais dû quitter l'affiche de l'Opéra, ce n'est pas seulement la rentrée d'une artiste ayant un talent très personnel et bien au-dessus de tout ce que l'Opéra nous présente ordinairement ; c'est aussi le triomphe d'une idée que j'ai toujours défendue, à savoir : la supériorité du créateur sur les interprètes et le droit absolu qu'il a de faire prévaloir sa pensée sur les inventions des directeurs, les

combinaisons du metteur en scène ou les fantaisies des chanteurs.

Le principe en lui-même est indiscutable, et tous les compositeurs connaissent leurs droits; mais ils en font bon marché d'habitude et semblent n'avoir créé une œuvre que pour l'offrir ensuite en pâture aux directeurs et aux chanteurs, qui la dépècent et la défigurent à plaisir, selon qu'ils croient répondre plus ou moins aux goûts inconstants du public. Et comme c'est trop souvent le but que poursuivent les créateurs eux-mêmes que de plaire à tout prix à la foule et de remporter un succès immédiat, dût-il être éphémère, il ne faut pas s'étonner de voir ceux-ci accepter complaisamment les améliorations proposées par les directeurs ou les modifications exigées par les interprètes. Mais le public, une fois passé son caprice d'un jour, fait bon marché de ceux qui le flagornent; il réserve ses suffrages et son admiration définitive pour les auteurs qui ont su le dominer, non le flatter, et c'est ainsi que presque toutes les productions ayant acquis rang de chef-d'œuvre, dans quelque branche que ce soit de l'intelligence humaine, ont commencé par froisser la masse flottante du public, par exciter ses colères ou ses railleries. Les créations que tout le monde admire, et du premier coup, n'ont généralement pas une longue carrière à parcourir, et celles-là seules qui furent d'abord discutées, niées même et puis lentement appréciées, ont chance d'aller à la postérité.

Mais ne généralisons pas trop et restreignons-

nous à *Sigurd*. Vous vous rappelez avec quel dédain M. Reyer, il y a cinq ans passés, sortit de l'Opéra lorsqu'il vit que les directeurs allaient pratiquer dans son œuvre, avant la représentation, des coupures absurdes et qu'il avait indiquées au hasard, par colère, en pensant bien que d'aussi étranges mutilations ne seraient jamais exécutées. Il se promit de ne pas remettre les pieds dans ce théâtre aussi longtemps qu'on ne lui aurait pas donné la satisfaction de rétablir son opéra dans sa forme originale, et jamais il ne fléchit, quelles qu'aient été les occasions qui lui furent offertes de se raccommoder avec les susdits directeurs. Depuis la répétition générale qui a eu lieu à l'Opéra au mois de juin 1885, M. Reyer n'a pas entendu à Paris une note de *Sigurd*, qui s'y est pourtant joué près de soixante fois avec un succès croissant de jour en jour. Lorsqu'il avait envie de jouir un peu de sa musique, il prenait le train de Bruxelles et débarquait à la Monnaie, où les directeurs, ses amis, lui donnaient la satisfaction grande d'entendre exécuter son œuvre entière, avec tous les passages qu'on supprimait à Paris. Étonnez-vous donc, après cela, qu'il ait porté *Salammbô* chez les Belges, et que nous en soyons réduits à ramasser les miettes musicales de nos voisins.

Sigurd, cependant, continuait de se jouer à Paris, mais dans quelles conditions, grand Dieu ! et les amateurs que cette musique à la fois si puissante et si poétique avait tout d'abord surpris, puis charmés, allaient entendre cette œuvre

quand même, en enrageant de la voir ainsi mutilée, en prenant peu à peu le parti de l'auteur contre ceux qui le mettaient à la torture. Il me souvient d'une représentation où le ténor Muratet et Mme Adiny, abordant les rôles de Sigurd et de Brunehild, y firent preuve d'une insuffisance extraordinaire : on aurait dit d'une gageure, d'une lutte à qui serait le plus ridicule et le plus mauvais des deux. Mais ces exécutions passaient ignorées de l'auteur, qui refusait même d'en entendre parler, et lorsque après deux ans de silence, il plut aux directeurs de l'Opéra de rengager Mme Caron pour obtenir *Salammbô* : « Fort bien, leur dit l'auteur, qui n'avait rien oublié ; mais rien de fait tant que *Sigurd* n'aura pas reparu sur votre théâtre absolument intact et tel que je l'ai composé, tel qu'il fut joué à Bruxelles, tel que vous l'avez répété généralement au mois de juin 1885. »

Et les directeurs consentirent avec d'autant plus de plaisir qu'ils savaient ne courir aucun risque ; car cet ouvrage, assuré maintenant de la faveur du public, ne pouvait que gagner à se présenter avec les deux ou trois superbes fragments qu'on avait retranchés par crainte de fatiguer un auditoire peu préparé naguère à savourer tant de belle musique. Et du moment qu'ils eurent décidé de remonter *Sigurd*, MM. Ritt et Gailhard le firent sans ménager leur temps ni leur peine, en faisant recommencer toutes les études, en remettant tout à neuf. Ils se félicitent sans doute aujourd'hui de leur résolution, car, par un phénomène assez singulier, *Sigurd*, durant ces deux

années de silence, avait vu croître encore le nombre de ses admirateurs. Beaucoup de gens demandaient, j'en sais quelque chose, s'il ne leur serait pas bientôt donné d'entendre à la scène un opéra qu'ils avaient pris tant d'intérêt à lire au piano; des études, des livres avaient paru où l'on s'occupait à fond de cette œuvre proscrite, où l'on étudiait par le menu le style si personnel de l'auteur et les éléments constitutifs de cette partition; bref, l'heure était on ne peut plus favorable pour reprendre avec éclat *Sigurd*, et les directeurs, doués d'un flair commercial très sûr, l'avaient bien pressenti lorsqu'ils acceptèrent sans sourciller les conditions inflexibles de M. Reyer.

Et voyez le miracle : à cette heure, ils sont les défenseurs les plus fervents des morceaux qu'ils ne pouvaient tolérer il y a cinq ans et qu'ils avaient impitoyablement biffés. Allez donc leur parler à présent de supprimer cet admirable duo d'ironie et de haine entre Brunehild et Hilda, le plus beau morceau de tout l'opéra, ne vous déplaise, et qu'ils avaient autrefois réduit à quelques pages; allez donc leur conseiller de couper ou seulement d'abréger la grande scène de Brunehild donnant cours à ses inquiétudes, à ses soupçons, à son amour inavoué, dont ils n'avaient fait dans le temps qu'une bouchée! Et cependant ce bel air, arrivant juste avant le grand duo dont je parlais plus haut, exige une terrible dépense de forces de la part de la cantatrice, et je ne serais pas surpris qu'un jour M^me^ Caron proposât de le rayer ou de le raccourcir... Mais je prête peut-être à celle-ci

des intentions qu'elle n'a pas, qu'elle ne saurait avoir; car, si elle possède vraiment l'intelligence que son jeu fait supposer, si elle juge de la valeur d'un morceau autrement que par les bravos qu'il soulève, elle doit comprendre que cette longue scène est le point culminant de son rôle et ne se désintéressera pas d'une page où elle est vraiment superbe. Au contraire, elle tiendra à honneur de l'imposer au public, je ne voudrais pas dire aux ignorants.

C'étaient là les deux coupures capitales pratiquées dans *Sigurd*, et je comprends fort bien qu'elles aient profondément blessé M. Reyer. Car, outre que ces morceaux sont nécessaires au mouvement de la pièce, ils sont des plus beaux que l'auteur ait écrits, dans un style absolument classique, d'une déclamation énergique et brève, à la Gluck, d'une orchestration touffue et très claire, avec des rappels mélodiques très saisissants, à la Berlioz. Le duo de Brunehild avec Hilda, je le répète, est pour moi la page maîtresse de l'ouvrage; tous les sentiments qui animent les deux rivales et les font se défier, se rabaisser l'une l'autre à tour de rôle, y sont traduits avec vérité par une phrase mélodique toujours nette et expressive, à laquelle les divers instruments de l'orchestre, intervenant et dialoguant sans cesse, ajoutent un relief extraordinaire : la tempête qui gronde au cœur des deux femmes éprises de Sigurd mugit dans l'orchestre avec des élans de tendresse et des sursauts de colère admirables. L'ouverture aussi, vous pensez bien, est remise en place; mais l'auteur

lui-même est assez coulant sur ce chapitre et ne s'indignera pas trop de voir retrancher, s'il faut gagner du temps, une page aujourd'hui connue de tout le monde, mais qui ne figurait pas dans son plan primitif et qu'il écrivit surtout en vue des concerts, sur la proposition de Pasdeloup. Ajoutez quelques mesures, coupées sans raison de droite ou de gauche; ajoutez encore une scène assez courte, mais essentielle, entre Hilda et sa nourrice Uta au début du troisième acte, et vous aurez une idée exacte des différences que comporte le nouveau *Sigurd* avec celui que vous avez sans doute entendu.

En somme, et sans parler de l'ouverture, ce sont deux morceaux admirables à ajouter à la liste déjà longue des superbes pages de *Sigurd*. Mais celles-là, vous les connaissez aussi bien que moi, et vous ririez si je prétendais vous les révéler. Que si, par hasard, vous désiriez vous en mieux pénétrer, alors je vous renverrais au travail si complet, si minutieux que M. Henri de Curzon a pris plaisir à faire et qui forme un joli volume de trois cents pages. Entendons-nous : sur ces trois cents pages, il y en a bien le tiers consacré à reconstituer la légende du héros franc, d'après l'épopée primitive, à la comparer ensuite avec ce qu'elle est devenue entre les mains de Richard Wagner ou dans l'opéra de M. Reyer. Or, M. de Curzon remarque à ce propos, très justement, que la légende primitive de *l'Edda*, la saga scandinave, avant tout chevaleresque, est dépourvue autant que l'opéra français du caractère mythique

Lundi

Mon cher Docteur

J'aurais eu grand plaisir, vous n'en doutez pas, à dîner avec vous après demain & avec les aimables convives que vous me nommez pour mieux m'allécher encore — mais hélas, après avoir fait l'impossible pour me rendre libre après demain je n'ai pu

d'Avril, comme avec
elle je vais (Jeudi Saint
a) m'engager par écrit
à rendre un dessin au
temps de vingt-quatre
heures.

Serez-vous encore
à Paris dans huit jours.
Quand je reviendrai avant
de m'en aller en Bretagne?
Nous déjeunerions ensemble
mais en tête à tête.

Bien bien amicalement

P. [illegible]

et fatal qui prévaut dans la version des pays germaniques, le *Nibelunge-Nôt*, et qui fut le plus puissant des attraits pour Richard Wagner. L'analyse musicale qui suit ce travail littéraire est du plus vif intérêt, poussée dans les moindres replis de l'œuvre, avec exemples musicaux pris dans la partition d'orchestre, et c'est un honneur pour l'opéra de *Sigurd* que d'avoir provoqué une étude comme il n'en avait jamais paru sur aucun ouvrage musical d'origine française. Cela fait penser aux commentaires approfondis publiés en Allemagne sur les chefs-d'œuvre de Beethoven ou de Wagner, et le savant livre de M. de Curzon : *la Légende de Sigurd dans l'Edda; l'opéra de M. Reyer*, fera sans doute école. Et même, est-ce qu'un autre admirateur de Reyer n'a pas entrepris déjà pareil travail sur *Salammbô?*

Mais revenons à l'Opéra. L'exécution actuelle de *Sigurd* est certainement très supérieure à ce que ce théâtre nous offre en temps ordinaire, et l'on sent que l'auteur n'a laissé ni les solistes, ni les choristes, ni l'orchestre aller à leur fantaisie : il a tenu à ce qu'on exécutât sa musique, non celle des chanteurs. MM. Duc, Gresse et Bérardi luttent à qui donnera le plus de voix de Sigurd, de Hagen ou de Gunther; M. Martapoura tourne un peu trop en cavatines les calmes mélopées du grand prêtre, et Mlle Domenech paraît trop jeune sous les cheveux gris de la nourrice Uta. Mais Mme Bosman donne au personnage de Hilda une ampleur, un accent qu'elle n'avait pas il y a cinq ans et Mme Rose Caron incarne à ce point l'hé-

roïne qu'on ne peut plus se représenter Brunehild sous d'autres traits : c'est merveilleux d'attitudes, de pureté dans le chant, de simplicité touchante et de vigueur dramatique. Et maintenant que Brunehild a reconquis tous ses admirateurs, à quand *Salammbô* ?

II

SALAMMBÔ A PARIS

Mai 1892.

M. Reyer, dont la carrière et les convictions rappellent celles de Berlioz, aura éprouvé sur le tard la plus grande jouissance qui puisse être réservée à un compositeur et que l'auteur des *Troyens* ne goûta jamais. Après avoir traversé vingt-cinq longues années pendant lesquelles il vivait sur le glorieux souvenir de *la Statue*, inconnu du grand public, méconnu par ses confrères musiciens qui avaient cru lui donner ses Invalides en l'admettant à l'Institut, il vit un beau jour le public, jusqu'alors si peu sensible à sa musique, absolument conquis et charmé par la pureté de style et la force d'expression d'une œuvre exécutée d'abord en Belgique et qui, à Paris comme à Bruxelles, produisit une impression toute nouvelle et toute-puissante sur les auditeurs de bonne foi. C'est que pendant cette longue période de vaine attente et de déceptions, pendant qu'il voyait nombre d'auteurs, plus habiles ou plus conciliants, arriver sur la scène où il ne parvenait pas à faire jouer son *Sigurd*, M. Reyer n'avait

jamais admis l'idée de faire la moindre concession au goût du jour, aux exigences des chanteurs, pour avancer la représentation de son œuvre; il avait continué de travailler les yeux fixés sur les maîtres immortels dont il avait fait ses modèles absolus : Beethoven, Weber, Gluck, Spontini, Berlioz. Et quand le public, un peu las d'écouter toujours, sous des noms différents, la même musique accommodée à son goût par d'habiles faiseurs, se trouva en face de ce *Sigurd* qui déroutait ses habitudes, il fut surpris d'abord et comme interloqué; mais il se dégageait de cette œuvre une personnalité si puissante qu'elle finit par triompher. Et l'auteur monta, d'emblée, au premier rang; il n'avait pas amadoué ses juges, il les avait domptés.

Salammbô n'a pas provoqué moins de surprise et d'admiration. Quelle attrayante et mystérieuse figure que celle de la fille d'Hamilcar, la vierge qui se dévoue pour sauver sa patrie agonisante et tombe, amoureusement pâmée, entre les bras du chef révolté, du mercenaire auquel elle avait pensé reprendre impunément le Zaïmph sacré, le voile étincelant de la déesse Tanit, d'où dépend la fortune de Carthage et que nul ne peut toucher sans mourir! Vous la connaissez bien, n'est-ce pas, car, depuis qu'il est question de l'opéra de M. Reyer, quantité de gens qui n'avaient jamais lu le roman l'ont parcouru en grande hâte et l'ont, pour quelques jours, très présent à la mémoire : encore ne prendraient-ils pas Moloch pour une ville, à l'exemple de tel journaliste

qui parle avec une admirable assurance et croit apparemment qu'on dit le temple de Moloch comme le temple d'Éphèse. Et vous savez aussi quel changement capital a été apporté sur la scène au texte de Flaubert : dans l'impossibilité où l'on était de représenter l'épouvantable agonie de Mâtho déchiré par une populace furieuse, on le fait immoler sur l'autel de Tanit et c'est Salammbô, de par la volonté du peuple, qui doit lui percer le cœur; mais, au moment suprême, elle tourne le poignard contre elle-même et Mâtho, se frappant de l'arme qui lui échappe, expire à côté de la vierge qu'il a possédée et perdue. Il aurait mieux valu, c'est certain, garder le dénouement de Flaubert et voir Salammbô rendre l'âme à la minute où le grand prêtre plonge le couteau sacré dans la gorge de Mâtho; mais il faut avouer que la conclusion imaginée par M. du Locle porte au théâtre et tient le spectateur attentif : n'est-ce pas, après tout, celle de *Roméo et Juliette* ?

Ce qui fait à mes yeux la supériorité de *Salammbô* sur *Sigurd*, c'est — je l'ai déjà dit il y a deux ans — l'unité absolue de conception et de style. L'auteur a, vous le savez, l'invincible horreur du banal et du convenu pour les sujets qu'il adopte aussi bien que pour la façon dont il les traite. Il l'a prouvé de nouveau en tirant une tragédie lyrique de ce roman, où la plupart des compositeurs actuels, si friands d'exotisme, auraient cherché surtout un prétexte à de surprenants jeux de timbres et se seraient livrés à une véritable débauche de musique imitative et pittoresque. En

même temps qu'ils se seraient épuisés en efforts fatalement superflus pour lutter de couleur avec le style étincelant de Flaubert, ils auraient prêté leurs cantilènes les plus enivrantes à Mâtho, ils auraient fait couler les mélodies les plus suaves des lèvres de l'héroïne et les auraient laissés s'épancher tous deux en de gracieux duos d'amour, qu'aurait terminés, après un crescendo passionné, quelque belle note lancée par les deux voix à pleine volée. Eh bien, M. Reyer, par un mouvement très naturel chez lui et qui l'honore, a procédé tout à rebours. Ç'aurait été mal répondre, pensait-il, au désir de Flaubert que de ne pas traiter avec ampleur un sujet où il ne croyait jamais lui-même avoir mis assez de grandeur épique : il fallait donc ne pas profiter ou n'user que très modérément du côté purement décoratif ou pittoresque et concentrer toute la puissance d'expression de la musique sur la fable même imaginée par Flaubert et sur la double incarnation du mercenaire révolté dans Mâtho, de Carthage éplorée en Salammbô.

De là chez M. Reyer, j'imagine, le projet très sagement arrêté de traiter ce sujet antique en tragédie lyrique, ainsi que Berlioz l'a fait pour les amours de Didon et d'Énée, en s'appuyant surtout sur le maître absolu de la musique dramatique : Gluck, dont tous les compositeurs se réclament aujourd'hui, mais que bien peu se résignent à imiter. Mais M. Reyer, si fort qu'il soit épris de Gluck, se rend un compte exact des progrès que la musique a réalisés depuis un siècle,

et, comme il est disposé plus que quiconque à pousser en avant, il a conçu et réalisé sa tragédie antique dans une forme entièrement neuve. Berlioz, qui exécrait Wagner, voyait Gluck à travers Spontini, et sa tragédie des *Troyens* est exactement coupée comme *Olympie* ou *la Vestale;* M. Reyer, au contraire, voit Gluck à travers Richard Wagner, et, tout en s'inspirant de lui pour la déclamation, il brise entièrement le moule de l'ancienne tragédie, il en supprime les repos traditionnels et crée une œuvre où chaque acte forme un tout complet sans apparence de duos, de tries, de cavatines ou d'ensembles : rien que des récits, des mélopées et des chœurs.

Sur une œuvre ainsi conçue, ajoutez les belles qualités dont M. Reyer a fait preuve dans ses créations antérieures et qui brillent tout autant dans celle-ci : une rare vigueur dans les passages dramatiques; une émotion sincère, un charme rêveur dans les scènes de tendresse, une sérénité calme et douce dans les épisodes religieux, une horreur invincible pour tout ce qui n'est que procédé et ne part pas directement du cœur, un respect absolu de soi-même avec la volonté bien arrêtée de faire exactement ce qu'il croit bon sans autrement s'inquiéter de plaire à la foule, et vous aurez idée de ce qu'il a dû faire en évoquant par les sons la fille d'Hamilcar. Pour ce qui concerne l'instrumentation, M. Reyer a voulu aussi faire simple et réagir contre les complications purement théoriques de certains musiciens de nos jours. En effet, un artiste aussi richement doué

que lui n'a pas besoin de recourir à cet inextricable enchevêtrement de tout petits motifs qui cachent toujours une grande pauvreté d'invention; il sait très bien que les œuvres des maîtres les plus compliqués en apparence : et Beethoven, et Berlioz, et Wagner, sont toutes d'une limpidité parfaites, tandis que celles de leurs imitateurs, sans ombre de génie ni même d'idées, tombent dans une complexité, une confusion parfaitement stériles. En dessous de ce travail d'orchestre enchevêtré comme à plaisir, il n'y a rien que le vide ou le néant.

Il m'a paru plus intéressant d'expliquer ainsi le caractère général de la musique de *Salammbô*, que d'énumérer à la file nombre de scènes superbes ou de phrases mélodiques qui, toutes, concourent à l'effet général d'un acte ou d'un tableau ; car, dans la tragédie lyrique ou l'opéra tel que le comprend M. Reyer, les moindres phases vocales, les plus courtes répliques du chœur, toutes enveloppées dans une trame instrumentale où reparaissent les motifs essentiels et déterminatifs de l'ouvrage, concourent à l'effet général et ne doivent pas se juger séparées de l'ensemble. Et quels merveilleux tableaux il crée ainsi, aussi délicieux par l'inspiration mélodique que chaudement colorés par une orchestration très nourrie où les instruments intermédiaires, à la sonorité pénétrante, au timbre voilé, comme les altos, la clarinette, le cor, jouent un rôle important! Quelle enchanteresse apparition que celle de Salammbô au premier acte, annoncée par un hymne en l'honneur de Tanit,

vi- e fortuna deus —
— le ô Dieu clémen
tem tum- ber
- li- e mus
ô mes d'un Dieu clémen
me craint pas
un é-ter- nel châti- ment
ô qui tra- hit son sa-
li- e
un é-ter- nel châti- ment
ô qui tra- hit son sa-

précédée et suivie de scènes violentes et puissamment traitées pour les chœurs, de dialogues admirablement accompagnés entre Narr'Havas et Mâtho, entre Mâtho et Spendius ! Et cette incomparable scène du temple de Tanit, avec les cérémonies religieuses en l'honneur de la Lune, avec les confidences de Salammbô au grand prêtre et son ardente aspiration vers la blanche déesse lors que, la mélodie vocale s'arrêtant sur ses lèvres, la jeune vierge reste absorbée en ses rêveries que l'orchestre traduit par une cantilène idéalement expressive ! Et la splendide phrase de Mâtho, quand il apparaît à Salammbô drapé dans le manteau sacré de Tanit, et les élans instinctifs de la jeune fille vers celui qu'elle prend pour un dieu, forment une conclusion admirable à cet acte également admirable et parfait dans tous ses détails !

Le Conseil des Anciens dans le temple de Moloch est tout aussi remarquable avec les superbes et pathétiques récits d'Hamilcar en face de ces chefs inactifs, avec ces saisissantes répliques des choristes qui prennent réellement part à l'action et ne sont pas ici de simples comparses. Le tableau de la terrasse est une merveille de charme et de poésie : la rêverie de Salammbô évoquant le souvenir du chef libyen, son entretien avec le grand prêtre qui la décide à reconquérir elle-même le *palladium* de Carthage, enfin sa tristesse infinie en pensant qu'elle aussi va sacrifier sa vie à la patrie, ont inspiré au compositeur toute une série de phrases adorables comme l'invocation aux colombes et le suprême appel de la vierge

prête à mourir que coupent subitement les fanfares sacrées et l'hymne lointain annonçant l'apparition de la Lune au ciel. Dès l'origine, et contrairement à l'opinion courante, il m'a paru que M. Reyer avait supérieurement traité l'épisode si dramatique de la tente entre Salammbô et Mâtho. Qu'en voulait-il faire ? une scène de drame au lieu d'un duo d'amour — pour rien au monde il n'aurait recommencé là le duo des *Huguenots* ou n'importe quel autre duo célèbre ; — et il a sûrement atteint le but qu'il visait. Avec ces phrases fiévreuses et ces répliques pressées des deux solistes, avec ces cris des mercenaires, ces bruits de la bataille qui coupent à tout moment le dialogue de la vierge et du soldat, la violence même de la situation emporte toute la scène : il n'est plus là de forme musicale arrêtée d'avance, absolue, et c'est le drame, c'est la passion qui règnent d'un bout à l'autre et font de cette page un morceau d'ordre absolument supérieur.

Peut-être même, étant donné la rigueur avec laquelle M. Reyer s'est astreint à la vérité dramatique, se reproche-t-il à présent d'avoir mis dans la bouche de Mâtho cette adorable mélodie : *Ne les détourne pas, ces regards radieux*, par laquelle le mercenaire exalté cherche à calmer le courroux de la jeune fille. Mais qu'il se rassure : il n'y a là nulle concession de sa part ; car cette phrase, qui n'est pas trop longue et n'a nullement l'accent d'un tendre arioso, arrive à merveille et sert de pivot musical à tout cet épisode si plein d'extase religieuse et d'irrésistible amour. Le

tableau du champ de bataille où Salammbô, livide, apparaît au milieu des Carthaginois triomphants et leur remet le zaïmph protecteur qu'elle a reconquis au prix de sa virginité, n'est pas moins grandiose, et dans le dernier acte enfin, quand Mâtho va mourir égorgé sur l'autel de Tanit, quand Salammbô doit s'unir au traître Narr'Havas, l'auteur a très judicieusement chargé l'orchestre d'exprimer par des rappels de motifs essentiels le suprême adieu des deux amants qui vont mourir l'un par l'autre et qui ne peuvent, devant cette populace avide de sang, se dire leur dernier élan d'amour que par le muet langage des yeux. Toute cette fin est conçue et rendue avec une sobriété musicale et une intensité dramatique qu'on voit rarement réunies à pareil degré.

« J'ai entendu trois fois *Salammbô*, disais-je en revenant de Bruxelles, et à chaque nouvelle audition j'en ai mieux apprécié la sincérité d'accent, la pureté mélodique, la force scénique; à chaque fois, j'ai mieux senti quelle conviction inébranlable s'affirmait dans cette œuvre écrite avec passion, sans autre objectif que la vérité, avec un constant dédain de toutes les ficelles, de toutes les ingéniosités dont les musiciens, dits habiles, usent d'ordinaire afin de séduire et de charmer la foule. Ici, bien au contraire et de toute évidence, M. Reyer a réagi contre cette humilité dégradante des compositeurs à la mode envers le public; il a fait honnêtement, courageusement ce qu'il voulait faire et l'a bien fait; il sera récompensé de cette honnêteté artistique, tellement rare

à présent, par un éclatant succès. » Et je puis bien aujourd'hui, convenez-en, me féliciter de n'avoir pas été mauvais prophète et d'avoir vu clair dans l'avenir, contre l'avis de bien des gens.

C'est qu'en février 1890, lorsque *Salammbô* parut à Bruxelles, la reprise triomphale et décisive de *Sigurd*, à Paris, n'avait pas encore eu lieu : ceux qui considéraient cet opéra comme une création d'ordre absolument supérieur n'avaient pas encore partie gagnée et le jugement qu'on porta sur *Salammbô* se ressentit de la période d'indécision où la presse était à l'égard de M Reyer. La plupart des comptes rendus renfermaient des restrictions que pouvait expliquer à la rigueur une interprétation indécise en certains passages — si tant est qu'un critique digne de ce nom ne doive pas savoir discerner les mâles beautés d'une œuvre à travers une exécution même un peu faible — et qui, dans tous les cas, devaient garantir les critiques dans l'hypothèse, probable à leurs yeux, d'un échec ou d'une demi-réussite à Paris. Mais les événements ont tourné contre leurs prévisions ; les passages mêmes sur lesquels la presse avait généralement fait, à tout hasard, de prudentes réserves, ont frappé les amateurs par leur vigoureuse allure et le déchaînement de passion qui s'y faisait jour. Donc, tandis que le public, n'ayant rien écrit qui l'engageât, évoluait avec l'aisance et la rapidité qu'il montre toujours en face des grands artistes qui le maîtrisent, la plupart de mes chers confrères, liés par leurs écrits et ne voulant pas se démentir, rééditaient molle-

ment leurs réserves désormais inutiles, un peu confus, toutefois, que le public les eût déjà réduites en poussière, et que *Salammbô* fût, du premier coup, classée au premier rang, peut-être même au-dessus de *Sigurd* — à Paris.

L'admirable interprétation de Mme Rose Caron qui n'a jamais été plus belle de chant, d'attitudes, de jeu, de physionomie et touche ici, véritablement, au sublime, a beaucoup contribué, je l'accorde, à ce succès que je tenais pour certain, mais qui pouvait plus ou moins tarder; la déclamation si chaude et le jeu passionné de M. Saléza dans Mâtho, la belle voix de M. Renaud dans Hamilcar, le frais et pur organe de M. Vergnet dans le grand prêtre et les notes bien sonnantes de M. Delmas dans Narr'Havas n'ont pas été sans y aider; mais tout cela : richesse de la mise en scène, éclat de l'exécution, n'aurait servi de rien sans la musique elle-même et sans l'œuvre puissante et délicieuse à la fois qui s'impose à l'admiration du public. Rappelez-vous plutôt ce qu'il est advenu, dans des conditions aussi favorables, du *Mage* et d'*Ascanio*, de *Polyeucte* et de *Françoise de Rimini*.

FERDINAND POISE

I

LA SURPRISE DE L'AMOUR

Octobre 1877.

L'Opéra-Comique vient de donner enfin une pièce nouvelle, et cette nouveauté est renouvelée du siècle dernier, car il s'agit tout uniment d'une comédie de Marivaux, retouchée, raccourcie et versifiée par M. Charles Monselet. Ce titre sémillant, *la Surprise de l'Amour*, servit successivement à Marivaux pour deux pièces différentes. La première était une comédie avec divertissements, représentée à la Comédie-Italienne en 1722; le rôle de l'amoureux servit alors de début au fils du célèbre couple italien, Louis et Flaminia Riccoboni. Ce jeune garçon, François, qui devait illustrer comme ses parents le nom de Riccoboni, ne faisait que de sortir du collège et son père avait cru devoir prévenir les spectateurs dans un discours propre à exciter leur bienveillance; mais pareille précaution était bien superflue, car le jeune débutant montra dès l'abord un talent remarquable pour son âge et obtint un vif succès. Louis Riccoboni reçut même à ce propos une pièce de vers anonyme où l'on prédisait à son enfant un brillant avenir théâtral,— et le père put

vérifier la justesse de cette prophétie, car il suivit pas à pas la carrière de son fils, et tous deux se retirèrent ensemble du théâtre.

A quelque temps de là, Marivaux composa une nouvelle *Surprise de l'Amour* et la porta aux Comédiens français, qui la jouèrent le 31 décembre 1727. Mais il s'en fallut bien que le succès fût le même qu'à l'hôtel de Bourgogne et répondît aux espérances de l'auteur. On peut expliquer cet échec, comme fait *le Mercure*, par le genre même de l'ouvrage, qui parut un peu léger pour la Comédie-Française, et qui convenait mal au talent dramatique et pompeux des deux principaux interprètes, Quinault-Dufresne et Adrienne Lecouvreur. « Toutes les voix se réunissent à dire, ajoute *le Mercure*, pour verser du baume sur la blessure de Marivaux, que la dernière *Surprise de l'Amour* est une pièce parfaitement bien écrite, pleine d'esprit et de sentiment; que c'est une métaphysique du cœur très délicate, et dans laquelle on est forcé de se reconnaître, quelque prévention qu'on apporte contre le genre. Le sujet est trop simple, dit-on; soit, mais c'est de cette même simplicité que l'auteur doit tirer une nouvelle gloire, telle que celle que la tragédie de *Bérénice* a acquise à M. Racine. »

Les Comédiens italiens n'avaient pas vu sans regret Marivaux se faire ainsi concurrence à lui-même, et ils ne manquèrent pas de réclamer leur droit de priorité dans une *Revue des théâtres*, signée des noms aimés de Dominique et Romagnesi, qu'ils jouèrent le 1er mars 1728. Cette pièce,

5 février 87

Cher ami,

Avez-vous des nouvelles de Bruxelles? Le Figaro dit que l'amour a eu un succès honorable. C'est tout ce que je sais. Et mon manuscrit? On ne doit plus en avoir besoin maintenant. Demandez-le, je vous prie.

Amitiés,

Jules Lay

qui semble être le prototype des revues de fin d'année telles qu'on les bâtit encore aujourd'hui, mettait en scène les principales pièces jouées sur les différents théâtres dans le courant de l'année précédente. Elles comparaissaient toutes au tribunal de Momus, représenté par Dominique. *La Surprise de l'Amour*, des Italiens, sous les traits de la demoiselle Lalande, et celle des Français, sous la figure de la demoiselle Lelio, se querellaient sur leur prééminence et en venaient bien vite aux gros mots. Afin de clore le débat, Momus faisait le portrait comparé des deux sœurs et allait pour donner la préférence à la cadette quand le pédant Hortensius, joué par le sieur Ambroise, venait tout gâter par ses longs discours, où il s'étonnait que la cadette « voulût entrer dans une concurrence onéreuse à son individu ». Momus, ne comprenant rien au langage pédantesque de ce maladroit défenseur, conservait le premier rang à l'aînée, qui était celle des Italiens. Il n'y avait rien d'étonnant à ce que la Comédie-Italienne, à la fois juge et partie dans ce procès, conclût en sa faveur.

C'est la première *Surprise de l'Amour*, celle des Italiens, que M. Monselet a transformée en opéra-comique, en la raccourcissant beaucoup et en retranchant la moitié des rôles pour ne conserver que le quatuor obligé : la maîtresse et la camériste, le maître et le valet. De là une pièce qui vaut surtout par le dialogue, un badinage sentimental, un « marivaudage » délicat entre Isabelle et Lelio, avec contre-partie plaisante

entre Colombine et Arlequin. La musique de M. Poise cadre bien à ce sujet coquet et gracieux; c'est d'une délicatesse de touche, d'une légèreté de main charmante, avec une pointe de sentiment et quelques éclairs de douce gaieté. Agé aujourd'hui de quarante-neuf ans, n'ayant obtenu que le second prix de Rome en 1852, élève d'Adam et de Zimmermann, mais surtout du premier, M. Ferdinand Poise a déjà donné plusieurs opéras-comiques : *Bonsoir, voisin ! les Charmeurs*, *les Absents*, *le Corricolo*, etc., sans jamais rencontrer aussi bien ce qui lui convenait. Il est vrai qu'un ouvrage de ce genre mignard et musqué est forcément une exception, qu'il ne peut plaire qu'à condition de ne pas durer longtemps ; mais enfin celui-ci est très agréable pour ce qu'il veut et doit être. L'expression est le plus souvent délicate et juste, la mélodie est assez coquette avec une pointe de maniérisme qui ne messied pas, et l'instrumentation d'une élégance légèrement cherchée. Tous les morceaux ne se valent pas, à coup sûr, dans un genre forcément limité, et qui paraît un peu fade à la longue; mais il y en a de charmants : le duo larmoyant entre Lelio et Arlequin, le début du quatuor suivant avec une jolie broderie de violon, mais qui aboutit à un allegro passablement banal ; les deux mélodies attristées de Lelio, la rêverie de la comtesse : *En venant ici, Colombine*, et surtout le duo si gai de Colombine et d'Arlequin.

Dans l'exécution, les valets l'emportent sensiblement sur les maîtres; certes M. Nicot et

Mme Irma Marié disent avec un sentiment juste des rôles qui ne demandent pas grande voix, mais Mme Galli-Marié et M. Morlet sont excellents en Colombine et en Arlequin : ils chantent, ils jouent surtout avec autant de finesse que d'entrain.

II

L'AMOUR MÉDECIN

Décembre 1880.

Le succès obtenu par leur jolie adaptation de *la Surprise de l'Amour* en opéra-comique a décidé MM. Ferdinand Poise et Monselet à renouveler le même travail sur *l'Amour médecin*, de Molière. Ici, ils étaient servis par la coupe même de la pièce et ils n'ont rien eu à changer ; ils ont même gardé le texte en quelques parties essentielles, par exemple dans la consultation des médecins Macroton et Bahis, « celui qui va en tortue et celui qui court la poste », comme dit Sganarelle. En revanche, ils ont attribué à la musique, en serrant de près le texte original, les deux grandes scènes de la causerie des quatre médecins et de l'entrevue de Clitandre avec Lucinde, sous le regard inquiet de Sganarelle occupé par Lisette. Ces deux quatuors, formant les deux morceaux principaux de la pièce, ont été fort bien traités par M. Poise.

Autant le premier est plein d'une gravité bouffonne au début, puis d'une colère violente lorsque Sganarelle, arrivant éperdu, demande leur

avis aux médecins qui s'injurient — le quatuor, ici, devient quintette ; — autant la scène à quatre personnages de l'entrevue, qui semble avoir inspiré à Beaumarchais la leçon de chant du *Barbier de Séville*, a de charme discret. Les deux auteurs n'ont donc pas accompli leur besogne avec moins d'habileté que de tact, comme devaient le faire deux esprits aussi distingués, et c'est exprès que je ne sépare pas ici le musicien du poète, car je sais de bonne source combien M. Poise travaille à l'agencement de ses poèmes d'après Molière et Marivaux, comment il les versifie au besoin, de compagnie avec M. Monselet. Au moins, le prologue en triolets, que Mlle Thuillier vient débiter au milieu de l'ouverture, doit-il être de M. Monselet tout seul.

M. Poise, auquel n'avait guère souri la destinée, avant le succès de sa *Surprise de l'Amour*, est un délicat en musique. Il fuit le bruit, la réclame et travaille avec ardeur lorsqu'un sujet lui sourit, mais il refuse obstinément de verser dans l'opérette : il préfère le suffrage des gens de goût qui voudront bien venir l'entendre à l'Opéra-Comique, aux bravos de la foule et aux gros succès d'argent que lui procurerait la musique bouffe. Et Dieu sait pourtant s'il y réussirait ! On n'a qu'à comparer, par exemple, sa Consultation des médecins, si amusante en tous ses développements et toujours si musicale, à la scène identique des trois médecins que M. Lecocq s'était vu forcé de mettre en musique, le pauvre homme ! au dernier acte de *la Petite Mademoiselle*.

M. Poise, assurément, doit avoir un faible pour Grétry ; à son exemple, il s'inquiète avant tout de la justesse de l'expression et veut que chaque personnage parle ainsi qu'il doit parler. Avec lui, ni traits, ni roulades, ni points d'orgue, au moins dans ses arrangements de vieilles comédies qui me semblent bien préférables à ses premiers opéras-comiques : *Bonsoir, voisin !* et *les Charmeurs*. L'expression y est plus nette et le style plus châtié. M. Poise fait simple et court, un peu trop court parfois, car l'idée musicale est encore plus brève ici que dans *la Surprise de l'Amour*, mais chaque mélodie ou chaque chanson a bien l'accent tendre ou gai qu'elle doit avoir. Je demanderai seulement à l'auteur d'observer plus sévèrement la prosodie ; si des syllabes brèves ne tombaient pas souvent sur des temps forts et des syllabes longues sur des temps faibles, l'oreille ne serait pas froissée et la parole n'en porterait que mieux.

Outre les deux quatuors cités plus haut, il faut louer la jolie sérénade de Clitandre qui ouvre la pièce et la douce rêverie qu'il chante à la fin. Dans la même gamme tendre, l'ariette de Lucinde est aussi bien gracieuse, et ce que j'apprécie surtout dans ces trois morceaux, c'est la pureté de la cadence finale, aussi simple, aussi peu banale que possible, et sans beau point d'orgue ni grand coup de gosier. Avec Lisette et Sganarelle, on entre dans la musique gaie ; avec les quatre médecins, dans la musique bouffe. Le trio de Sganarelle avec sa fille et sa servante est d'un bon accent

comique, et surtout son duo avec Lisette qui commence le second acte. Au troisième et dernier, la *Brunette* de Lisette est joliment tournée, mais vraiment trop courte, et le couplet du Moulin, chanté et dansé par Sganarelle, a bien l'allure joviale qui convenait à ce refrain de vieillard. Il faut enfin citer les nombreux passages de musique de scène qui accompagnent les entrées ou sorties des médecins et les deux divertissements dansés qui terminent le premier acte et le dernier ; ces petits morceaux d'orchestre ont été traités aussi agréablement que le reste par M. Poise et les scènes mimées ou dansées qu'ils accompagnent ont été réglées avec beaucoup de goût par Mlle Marquet. Le pas des petits matassins braquant leur seringue ainsi qu'une lance est très drôle, et le divertissement final, d'allure noble et grave, est tout à fait dans le goût du temps.

En somme, cette transformation de *l'Amour médecin* en opéra-comique sera d'un vif attrait pour les gens délicats ; mais, grâce à la partie comique, si développée, elle offrira, de plus que *la Surprise de l'Amour*, un amusement des plus francs aux personnes qui veulent rire. On la jouera longtemps comme on jouait autrefois *Maître Pathelin;* seulement, la musique, ici, vaut son prix. On a trop souvent cité le vers-proverbe de Boileau sur le « sonnet sans défaut » pour le redire encore ; cependant, jamais il n'aurait été mieux de mise et quand on compare un ouvrage de ce genre, aussi gracieux que dépourvu de prétentions, à de grandes machines sans valeur

comme *Jean de Nivelle*, auxquelles on arrive à faire un semblant de succès à force de réclame, on est étonné de la crédulité du public et des injustices criantes que cette crédulité lui fait innocemment commettre. C'est ce qu'on appelle la « petite troupe » de l'Opéra-Comique qui joue *l'Amour médecin*, et elle s'en acquitte à souhait. A côté de M. Nicot, qui soupire agréablement ses airs langoureux, et de M. Fugère, un Sganarelle suffisamment ganache, à côté de Mlle Thuillier, très accorte en Lisette, et de Mlle Molé, bien novice en Lucinde, il faut nommer MM. Barnolt, Grivot, Gourdon et Maris, très drôles tous quatre et tout à fait désopilants sous la robe noire des docteurs : Dieu vous garde de leurs drogues !

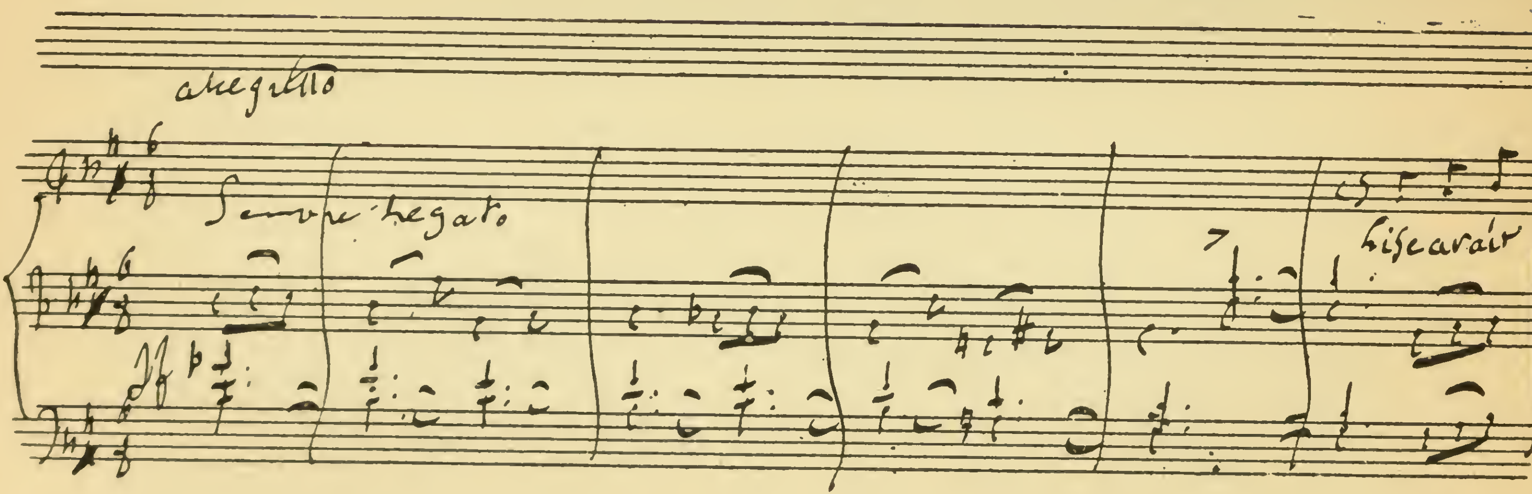
III

JOLI GILLES

Octobre 1884.

Voilà-t-il assez longtemps qu'on parlait de *Joli Gilles !* Peu de temps après cet agréable *Amour médecin*, qui remonte à décembre 1880, le public fut averti que M. Poise allait poursuivre et peut-être achever la série si bien commencée avec *la Surprise de l'Amour*, de ses délicats pastiches de musique du XVIIIe siècle. Après, il en fut souvent question, d'abord pour les difficultés de distribution qu'offrait ce petit ouvrage, et puis, quand tous les rôles furent répartis, pour les nombreux retards, accidents, incidents et

Quiétraine
chanson — paroles d'André Monselet musique de ferdinand Poise



froissements, qui en retardèrent l'apparition de mois en mois, de jour en jour.

J'ai très goûté dans le temps *la Surprise de l'Amour*, cet ingénieux pastiche où l'auteur, avec des moyens volontairement restreints, avait su mélanger à souhait sentimentalité mièvre et coquet marivaudage, verve comique et fin dialogue. Et puis, cette ingénieuse évocation de la comédie italienne avait à nos yeux comme pour nos oreilles le grand charme de la nouveauté. *L'Amour médecin*, pour lequel on pouvait craindre une parenté trop proche avec l'œuvre précédente, obtint encore un succès prolongé qu'il dut pour le moins autant au comique si franc de la pièce qu'à la musique aimable et fine de M. Poise ; ici pourtant il avait encore aminci sa phrase musicale et son accompagnement d'orchestre. Avec *Joli Gilles*, nous tombons dans l'infiniment petit.

La pièce, extraite d'une comédie de l'abbé d'Allainval, *l'Embarras des richesses*, jouée à la Comédie-Italienne en 1725, est la mise à la scène de la célèbre fable *le Savetier et le Financier* : rien de plus. Joli Gilles, pauvre d'argent, mais toujours d'humeur joyeuse et vivement épris de la gentille Violette, importune par ses gais refrains ses riches et vieux voisins, Pantalon mari et femme. En homme avisé, M. Pantalon offre à Gilles une grosse somme et celui-ci accepte avec empressement. Il ne l'a pas plutôt serrée chez lui qu'il devient triste, inquiet, se méfiant de tout le monde et qu'il repousse inhumainement Violette pour faire la cour à Sylvia, la fille du riche sei-

gneur Pasquello. Violette est dépitée, mais ingénieuse; elle s'entend avec l'élégant Léandre, le soupirant de Sylvia, et fait semblant de l'épouser. A ce coup, Gilles n'y tient plus : il rend l'argent au seigneur Pantalon pour retrouver repos et gaieté et se jette aux pieds de Violette qui lui pardonne et l'épouse. Ils n'arrêteront pas de chanter et feront des voisins insupportables.

Eh bien, vraiment, c'est là trop peu de chose et ce que je dis de la pièce est également vrai de la musique. Et d'ailleurs tout s'adapte en proportion dans les gracieux pastiches de M. Poise, puisqu'avec un talent tout particulier c'est lui qui tire ses propres poèmes de ces vieilles comédies et qu'il a recours à M. Monselet seulement pour versifier les passages un peu difficiles. Dans cette partition si courte, il n'y a guère à citer, en plus d'un air assez franc de Gilles et d'une aimable ariette de Violette, que deux duos comiques, l'un entre Léandre et son valet Trivelin, l'autre entre Gilles et le vieux Pasquello. L'ouverture a de la verve et l'entr'acte est rempli par un petit morceau d'orchestre où les violons répètent à satiété certain motif guilleret, sautillant, avec de brusques suspensions, comme pour accompagner les pas d'une danseuse : on l'a fort applaudi, puis fait recommencer. Ce qui prouve à nouveau que le public, une fois la réputation d'un auteur établie dans un genre, est le plus accommodant du monde et tout à fait facile à gagner.

En raison même de la sympathie que m'inspirent le caractère réservé de M. Poise et son

talent si soucieux de toujours bien faire accorder la musique avec la parole, je lui conseillerai de clore ici sa série de pastiches et de revenir à de vraies pièces, gaies et mouvementées, s'il le veut, qui le ramèneraient par instants vers son genre favori, — je le veux bien encore, s'il le désire absolument, — mais qui, du moins dans leur majeure partie, offriraient une intrigue corsée et des situations plus variées à son inspiration musicale. Je comprends son goût pour ces rentoilages qui l'ont remis en évidence après des échecs comme ceux de *Don Pèdre* ou du *Corricolo* et de modestes succès peu durables, comme *les Absents* et *les Deux Billets*. Mais un musicien de son talent ne doit pas se cantonner éternellement dans un genre aussi restreint; il doit chercher à s'élever plus haut. Je crois savoir que la grande ambition de M. Poise serait de donner à l'Opéra-Comique une *Carmosine* qu'il a lui-même agencée et composée d'après la pièce d'Alfred de Musset. A la bonne heure et si ce sujet lui plaît, va pour *Carmosine*, où il pourrait donner plus largement sa mesure et se mieux faire apprécier.

Décors, costumes, petits ballets, tout concourt à faire de *Joli Gilles* un charmant tableau pour les yeux, un tableau soyeux et chatoyant à propos duquel tout le monde évoque et Lancret et Watteau. C'est M. Fugère qui fait Gilles; il s'y montre adroit chanteur et bon comédien; mais il est un peu lourd, un peu marqué pour ce gentil rôle en vue duquel on cherchait d'abord et tout naturellement une femme. Il avait même été

question d'engager Mlle Jeanne Granier, mais celle-ci rompit tout à coup les négociations entamées, pour une question d'argent, disait-elle, en réalité parce qu'elle avait la secrète ambition de créer également la *Manon* de M. Massenet et qu'elle apprit assez tôt qu'il n'en serait rien. Manon ne puis, Gilles ne daigne, Richelieu suis : telle pourrait être actuellement sa devise, en singeant les Rohan. A côté de M. Fugère, on a enfin applaudi Mme Molé-Truffier qui s'est fort distinguée en Violette, et tout en bloc MM. Barnolt et Grivot, Mouliérat et Gourdon; plus Mlle Dupont. Et Mlle Pierron, la chanteuse, et M. Danbé, le chef d'orchestre, auxquels j'allais fausser compagnie ! Ils ne me l'auraient certainement pas pardonné l'un pour l'autre, en excellents camarades qu'ils doivent être — et qu'ils sont.

Cet *Embarras des richesses*, de l'abbé d'Allainval, d'où provient *Joli Gilles*, ne fut pas la seule pièce de ce titre et sur ce sujet que le siècle dernier vit éclore. Il en parut un autre en 1782, à l'Académie de musique, et ce qu'elle offrit de plus saillant c'est que le gracieux rôle de Rosette fut établi avec beaucoup de charme et de gaieté par la grande tragédienne lyrique, Mme Saint-Huberty, qui ne faisait alors que de débuter. Ce médiocre opéra de Grétry, dont le poème de Lourdet de Santerre, surnommé par les plaisants *Lourdet sans tête*, était des plus plats et fort saugrenu, — les habitants d'Athènes au temps de Périclès y parlaient du *dimanche*, du *carême* et

comptaient par cent *louis*, — est demeuré presque célèbre grâce à une jolie épigramme :

Embarras d'intérêt,
Embarras de paroles,
Embarras de ballet,
Embarras dans les rôles ;
Enfin de toute sorte
On n'y voit qu'embarras ;
Mais allez à la porte
Vous n'en trouverez pas.

La pièce, effectivement, ne put se jouer que quinze fois... Ce n'est pas un horoscope, au moins, que je tire pour *Joli Gilles*.

CAMILLE SAINT-SAENS

I

LA LYRE ET LA HARPE

Février 1893.

M. Camille Saint-Saëns est le premier musicien français auquel on ait fait l'honneur de commander une œuvre pour le festival triennal de Birmingham, — *la Rédemption*, de M. Gounod, ne vint que trois ans après, — et la vaste composition, éclose dans ces circonstances, serait absolument indigne de son auteur, que Pasdeloup, d'abord, la Société des concerts du Conservatoire, ensuite, auraient bien fait de nous la soumettre. Il n'en est pas ainsi, heureusement, et si cette ode-symphonie ne justifie pas tout à fait les éloges formidables qu'on en a fait, elle n'en compte pas moins parmi les heureuses créations de l'auteur de *Samson et Dalila*.

L'ode de Victor Hugo, mise en musique par M. Saint-Saëns, fut exécutée, pour la première fois, le 28 août 1879, dans la troisième journée du festival de Birmingham, sous la direction du compositeur. Elle fut chantée à Paris, l'hiver suivant, aux Concerts populaires et quelques fragments en parurent alors au Conservatoire ; mais l'exécution de cette année est la première en

France qui réponde aux intentions de l'auteur, puisqu'elle ne comporte aucune coupure et que, de plus, on a pu jouer la partie d'orgue, qui ajoute beaucoup au caractère de la composition, et qu'il avait fallu supprimer lorsque *la Lyre et la Harpe* avait paru aux Concerts populaires. Le musicien, vous vous en doutez, a été séduit par le contraste imaginé par le poète entre la harpe, l'instrument du Psalmiste, et la lyre, qui accompagnait le chant des odes antiques, symbolisant, l'une l'austérité chrétienne et l'autre le sensualisme païen ; mais, outre que cette opposition était assez difficile à rendre en musique de façon continue et également heureuse, il faut bien avouer que le musicien ne paraît pas s'en être longtemps soucié. La musique, qui doit s'adapter aux strophes de la Harpe, est généralement plus noble ou pompeuse, celle qui s'applique aux strophes de la Lyre affecte des accents plus tendres, des contours plus gracieux. Voilà tout ce qu'on peut dire, et encore cette différence assez vague et toute de principe subit-elle, en passant du cerveau du musicien sur le papier, de sensibles atténuations, tant et si bien qu'un auditeur qui n'aurait pas les vers du poète sous les yeux serait bien embarrassé de dire si c'est à la Lyre ou à la Harpe que s'appliquent tels ou tels morceaux. Mais tout le monde avait le programme et tout le monde a vu parfaitement clair dans les intentions de M. Saint-Saëns.

Pour traduire exactement la pensée du poète, il aurait fallu, c'est bien évident, personnifier par

deux chanteuses la Lyre et la Harpe et leur faire chanter ces strophes avec la même régularité que deux tragédiennes mettraient à les déclamer. Mais il serait résulté de là une monotonie excessive en musique, et M. Saint-Saëns l'a si bien compris qu'il n'a tenu aucun compte de cette alternance : avec lui, il n'y a plus ni Lyre ni Harpe, mais un solo ou un duo, un chœur ou un trio, comme il lui vient à l'idée. A ce propos, je ferai observer que, même dans une œuvre destinée au concert, il faut que l'introduction du chœur s'explique d'une façon quelconque. Lorsque M. Brahms écrit sa cantate de *Rinaldo*, ou M. Max Bruch son poème de *Frithiof*, ils trouvent tous deux des chœurs obligés dans le poème de Gœthe et dans celui d'Esaias Tegner ; Mendelssohn aussi, dans sa *Nuit du Sabbat*, et bien d'autres ; car je pourrais citer des exemples à l'infini, mais cette façon de transformer un personnage unique en chœur pour les seuls besoins de la musique est difficilement conciliable avec la vérité et la fidélité qu'on exige aujourd'hui de toute création musicale — et qu'on a raison d'exiger.

Prenons donc cette œuvre intéressante pour ce qu'elle est dans la réalité, pour une suite de douze morceaux où les quatre voix des solistes s'unissent et se succèdent, où les chœurs entrent en jeu, non pas selon que c'est la Lyre ou la Harpe qui déclame, mais selon qu'il plaît au musicien de les faire intervenir. Et si plusieurs de ces morceaux ne portent pas l'empreinte d'une inspiration très personnelle, s'il en est dans le

nombre qui font penser à Hændel ou à Bach, à Mendelssohn ou à M. Gounod, il faut convenir qu'ils sont tous traités avec un art consommé et que l'instrumentation offre à l'oreille une série ininterrompue de surprises charmantes, d'effets vraiment délicieux. L'introduction, d'abord, pour orchestre et orgue, est d'un beau caractère, avec des sonorités que Richard Wagner n'aurait sûrement pas désavouées ; puis, le premier chœur : *Dors, ô fils d'Apollon*, et le quatuor de la fin : *Soutiens ton frère qui chancelle*, pour voix seules, sont peut-être les deux pages les plus simplement belles de l'œuvre, en dehors de tout effet de puissance ou de toute recherche de sonorités. Ce ne sont pas, en tout cas, celles qu'on applaudit le plus, et j'ai le regret de constater que l'air de baryton : *Jouis, c'est au fleuve des ombres*, sur un rythme de boléro qui paraît passablement étrange au milieu de ces chants antiques, est d'un bien autre attrait pour le public.

C'est une suave et douce cantilène que le duo pour voix et chœur de femmes : *Aime! Éros règne à Gnide...*, accompagné par les deux flûtes et la harpe, et le duetto de contralto et ténor : *L'amour divin défend de la haine infernale*, se déroule sur un délicieux dessin d'orchestre, une phrase syncopée, onduleuse et moelleusement chantée par les cordes, qui circule ensuite, et toujours plus caressante, à travers les divers timbres de l'orchestre. Il me paraît que la large mélopée du contralto : *Homme, une femme fut ta mère*, qui n'est pas sans évoquer à mon esprit

quelque phrase de Schumann, dégage une profonde émotion ; quant à la strophe pour voix de ténor : *Dieu par qui tout forfait s'expie*, elle est vraiment d'une déclamation superbe et produit un énorme effet de sonorité quand elle est reprise par toutes les voix, l'orchestre et l'orgue. Et si l'on n'en jugeait que d'après les bravos que ce morceau soulève lorsqu'il est lancé par une belle voix de ténor, ce serait là le point culminant de l'œuvre : est-ce au moins l'opinion de M. Saint-Saëns? Cette partition, où abondent les passages traités avec une délicatesse, une habileté surprenantes, mais où l'on reconnaît aussi par endroits l'organiste expert à improviser, a été, dans son ensemble, accueillie avec la plus grande faveur et s'est d'ailleurs présentée à nous dans les meilleures conditions, car elle a été rendue avec une sûreté et une chaleur extraordinaires par l'orchestre et les chœurs du Conservatoire, auxquels leur nouveau chef, M. Taffanel, donne un fier élan. Les solistes s'appelaient M^mes^ Leroux-Ribeyre et Terrier-Vicini, MM. Alvarez et Auguez : applaudissons au moins les trois derniers.

II

PHRYNÉ

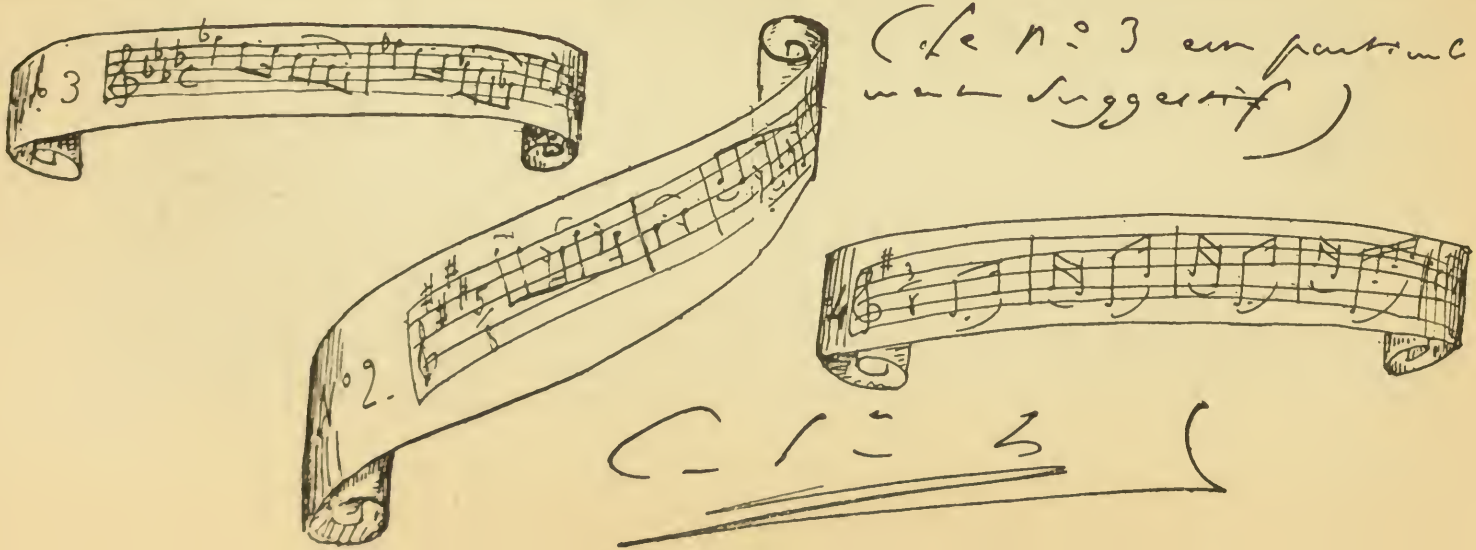
Mai 1893.

M. Saint-Saëns s'amuse. Et le public aussi, par ricochet. L'auteur de *Henri VIII* et de la *Symphonie en ut mineur* a de tout temps aimé à se divertir, comme un vrai gamin de Paris, à jeter sa gourme

Genève 9 Juillet 92

Horrible, cette situation...
mais qu'y faire, qu'alors y faire !
j'ai exprimé nettement mon désir de lui
voir donner la voie ; on aurait dû y
rendre, on n'a pas fait ; j'aurais le droit
de jeter les hauts cris, mais il me semble que
dans le cas de le faire.

Cap sur Arcanio à New York ; il est temps de remettre à flot ce joli navire et de le faire voguer à pleines voiles. Le voici à son avenir, mais encore en panne. Il faut qu'il reste toujours au port.



(Le n° 3 est particulièrement suggestif)

musicale et il a écrit, pour son plaisir, deux œuvres essentiellement burlesques qu'on exécute en temps de carnaval, dans les salons où l'on veut rire : une *Gabriella di Vergy*, parodie ultra-bouffonne, vers et musique, des grands opéras italiens, et un *Carnaval des animaux* où se trouvent reproduits, imités les cris, chants, hurlements ou gloussements de toutes les bêtes de la création. Ni l'une ni l'autre de ces productions n'a encore trouvé accès aux concerts du Conservatoire, où tant d'œuvres du savant compositeur ont heureusement pris place en ces derniers temps, et j'avoue à ma honte ne les avoir jamais entendues. Mais je sais, parce qu'on me l'a dit, qu'elles sont très divertissantes, et n'en demande pas davantage. Eh bien, la *Phryné* que l'Opéra-Comique vient de nous offrir est, toute proportion gardée, un ouvrage du même genre et ç'a été pour l'auteur une simple distraction, un vrai délassement que d'improviser ce court opéra-comique, cette opérette à franchement parler.

Ici, certain propos de M. Saint-Saëns me revient en mémoire. « Mon Dieu, disait-il, l'opérette n'est nullement à dédaigner pour elle-même et ce n'est pas un genre inférieur en soi ; il n'est inférieur le plus souvent que par suite du peu d'habileté des gens qui le cultivent et qui le rabaissent par leur maladresse. Tant qu'il ne s'agit que de trouver un motif sautillant, entraînant même, sur une situation burlesque, ils sont à leur affaire, et la vulgarité de leurs idées, la pauvreté de leur technique disparaissent dans le

mouvement général ; mais dès qu'ils abordent une situation moins extravagante et qu'ils doivent montrer un peu de finesse ou même de tendresse, alors l'insuffisance de leur métier éclate à tous les yeux et les fait verser dans les platitudes les plus odieuses. » Mais M. Saint-Saëns, en généralisant de la sorte, devait certainement faire exception, dans sa pensée, en faveur de compositeurs d'opérettes qui sont, eux, de vrais musiciens et qu'il honore, au surplus, de son amitié. Dès lors, n'est-il pas tout naturel qu'un jour de loisir, en voyage, il ait écrit comme pour lui-même et laissé représenter ensuite une opérette qui dût servir de modèle aux artistes qui cultivent ce petit genre et leur montrer comment un compositeur des plus haut classés pouvait se mettre à leur niveau — par façon de se délasser ?

Et M Saint-Saëns, voyageant cet hiver en Afrique, avait commencé cette partitionnette en vue du Théâtre-Lyrique que M. Léonce Détroyat, aujourd'hui failli, venait d'ouvrir à la Renaissance. Il ne doutait de rien, cet ancien marin devenu directeur de théâtre, et dans le prospectus qu'il adressait à de futurs abonnés qui ne vinrent jamais, après avoir annoncé divers ouvrages nouveaux signés de noms d'auteurs plus ou moins attrayants pour le public, il disait mystérieusement : « Il faut spécialement ajouter à cette intéressante liste une œuvre signée d'un musicien qui compte parmi les plus illustres de notre époque. Nous sommes, pour des raisons particulières, tenus à ne pas divulguer encore son nom. » Ces

raisons particulières étaient que M. Saint-Saëns ne faisait alors que de s'essayer sur le léger livret de M. Augé de Lassus, et qu'il l'aurait abandonné s'il ne s'était pas senti en verve ; or, le malheur voulut que, quand on aurait pu divulguer le nom de ce compositeur masqué, le Théâtre-Lyrique n'existait déjà plus. Alors M. Saint-Saëns et son collaborateur se tournèrent du côté de l'Opéra-Comique, et vous devinez avec quel empressement M. Carvalho dut accueillir, pour clore une saison peu fructueuse en somme, une partition courte et facile à monter de l'éminent auteur de *Samson et Dalila.*

Un simple prétexte à chansons que la fantaisie antique de M. André de Lassus. Un vieil archonte, extraordinairement sévère et vertueux, du nom de Dicéphile, assiste à l'érection de son buste autour duquel tout le peuple d'Athènes célèbre bruyamment ses louanges. A oncle avare et revêche, neveu prodigue et débauché. Ce neveu, c'est Nicias, très épris de Phryné et qui, malheureusement, n'a plus un sou de fortune. Il réclame des comptes de tutelle à son oncle qui veut le faire emprisonner; les deux démarques, Agoragine et Cynalopex, vont pour l'arrêter ; mais Nicias les reçoit à coups de bâton et Phryné lui donne asile afin de le soustraire aux rigueurs de son oncle. Auparavant, Nicias, pour se venger de Dicéphile, imagine, au milieu d'une troupe de joueurs de flûte et de danseurs, de coiffer le buste de l'archonte d'une outre pleine de vin, ce qui redouble, vous pensez bien, la colère du grave

magistrat. Au deuxième acte, Nicias et Phryné se débitent des tendresses, en tout bien tout honneur, à ce que j'ai cru comprendre ; ils invoquent à leur aide Vénus Aphrodite et, quand Dicéphile arrive chez Phryné pour la menacer des foudres de l'Aréopage devant lequel il veut la faire comparaître, la courtisane, essayant sur le vieillard la scène qu'elle se propose de jouer devant tout le tribunal, jette un trouble irrésistible dans le cœur de ce sage aimé des dieux et le fait tomber à ses pieds. A ce moment, je ne sais pourquoi ni comment, Vénus Aphrodite paraît aux yeux de Dicéphile sous les traits de Phryné et le vertueux archonte, alors surpris par son neveu, retire sa plainte et rendra sa fortune à Nicias, tandis que la foule entonne en son honneur de nouveaux chants d'allégresse. « Et tout cela pour voir une statue ! » s'exclame-t-il avec amertume, en songeant aux beaux écus perdus.

M. Saint-Saëns a traité d'un bout à l'autre ce petit ouvrage avec une légèreté de main, une finesse d'orchestration qui ne surprennent pas de sa part et nous causent toujours cependant un nouveau plaisir. Mais, chose assez curieuse sous la plume d'un compositeur de cet ordre, il m'a paru que les épisodes légers ou même franchement gais étaient ceux où son talent si souple s'était le mieux plié au style de l'opérette ; dans les scènes, au contraire, où il devait faire soupirer Nicias ou s'attendrir Phryné en faveur du gracieux éphèbe, on retrouve trop de phrases ou d'effets d'orchestre peu différents de bien d'autres,

qui ont déjà souvent frappé notre oreille : en un mot, les pages de tendresse ou de sentiment sont celles que je goûte le moins dans *Phryné*. Mais quel joli effet comique l'auteur a su tirer de quelques notes du basson dans le duo où Dicéphile exhorte son neveu à mener une vie austère, et combien il sera plaisant d'entendre ce motif revenir plus tard, lorsque le neveu narguera la fausse vertu de son oncle et souillera son buste en l'inondant de vin!

Il y a bien de la grâce et de la gaieté dans les chants et danses des baladins et joueurs de flûte qui veulent secouer la triste rêverie de Nicias, et ce petit tableau, par la musique et la mise en scène, est d'une charmante couleur antique. Il faut citer aussi, dans le grand finale, le couplet irrévérencieux de Nicias sur le compte de son oncle, et je supprimerais volontiers, pour ma part, les notes piquées et roulades dont Phryné, autrement dit M^lle^ Sanderson, nous régale en surplus. Le duo d'amour entre Nicias et Phryné se déroule sur une longue phrase des violons qui se chante d'abord à découvert et se mêle ensuite à tout l'orchestre; une gentille ariette de l'esclave Lampito, des couplets bien tournés de Dicéphile et le duo de la comparution de Phryné devant l'Aréopage, assez amusant par les grimaces du juge exaspéré, complètent le second acte où se trouve un petit morceau délicieux : la mystérieuse invocation à Vénus Aphrodite, chantée par Phryné, Nicias et Lampito sur de longues tenues des cordes, entremêlées seulement de quelques

notes de harpe et de douces réponses de la flûte. Un vrai bijou, vous dis-je, en quelques mesures, mais qui, par malheur, perdra beaucoup de son charme exquis en passant de l'orchestre au piano.

M. Fugère, en doutez-vous? est excellent dans Dicéphile et M. Clément ne chante pas mal le rôle de Nicias; Mlle Buhl, jusqu'à présent mal partagée à l'Opéra-Comique, montre une voix assez jolie dans les répliques de Lampito, le jeune esclave de Phryné, et celle-ci, c'est Mlle Sibyl Sanderson, belle à souhait, mais peu sûre de la justesse de sa voix quand l'accompagnement d'orchestre est trop discret et la soutient mal, comme dans la première phrase qu'elle adresse à Nicias. Heureusement qu'elle a repris son aplomb par la suite. Et, comme pour mieux s'approprier à l'opérette, elle ressemblait à Mme Théo dans son beau temps : c'était décidément à se croire aux Bouffes-Parisiens.

LÉO DELIBES

I

SYLVIA

Juin 1876.

Il y a contestation, paraît-il, entre le librettiste, M. Jules Barbier, et le chorégraphe, M. Mérante, au sujet du ballet de *Sylvia;* et c'est le premier qui a tort. Il s'élève inopinément contre l'usage immémorial qui est, à l'Opéra, de nommer sans distinction librettiste et chorégraphe et voudrait faire imprimer sur l'affiche : *Poème de M. Barbier ; chorégraphie de M. Mérante.* En attendant, l'affiche est muette et, sans les journaux, nous ne saurions pas que M. de Reinach a fourni le sujet et M. Jules Barbier disposé le scénario de ce grand ouvrage; en serions-nous vraiment désolés? De quelque auteur qu'ils proviennent, ces ballets mythologiques sont particulièrement ennuyeux, ces marivaudages amoureux entre mortels et déesses semblent singulièrement fades et monotones, surtout quand il n'y a pas plus d'action que dans ce ballet-ci, où il a fallu introduire tant bien que mal force hors-d'œuvre : danses de naïades et de sylvains aux clairs rayons de la lune, trépignements bizarres d'esclaves éthiopiens, grande fête en l'honneur de Silène et de Bacchus, pour obtenir

sinon la consistance, au moins la longueur désirable. Il n'y a presque pas d'intrigue en effet, dans *Sylvia* et le peu qu'il y en a roule sur des épisodes infiniment rebattus.

Vous chercheriez en vain une scène amusante et neuve comme celle du colin-maillard dans *Gretna-Green,* comme celle des automates dans *Coppélia*, et vous n'y trouveriez pas davantage, entre tant de morceaux agréables et ciselés d'une main habile, une musique de scène aussi récréative que celle écrite par MM. Guiraud et Delibes pour chacun de ces épisodes. C'est que M. Barbier n'a fait que suivre les sentiers battus de la chorégraphie : déclarations d'amour en pirouettes, scènes de jalousie en entrechats et élans désespérés en doubles tours renversés. M. Nuitter, au contraire, avait surtout cherché, dans chacun des ballets précités, à imaginer quelque scène originale et amusante. Il avait eu dix fois raison et ses collaborateurs, les chorégraphes comme les musiciens, n'eurent qu'à se louer de cette recherche du nouveau. Mais le nouveau ne peut pas se trouver également dans tous les genres ; aussi la mythologie païenne ne pouvant plus rien donner de neuf en fait de danse, non plus que la chevalerie, il faut chercher exclusivement la poésie dans la légende et la comédie dans la vie commune. Il y a donc deux modèles à suivre : *Giselle* d'une part, et de l'autre *Coppélia*. Le ballet même que Théophile Gautier dut composer un jour, à ce qu'on dit, pour M. Massenet, et qui était emprunté à une superstition populaire de l'Orient,

aurait eu ce caractère étrange et ce coloris saisissant qui ajoutent tant de charme aux ballets surnaturels; il pouvait, d'autre part, avoir de très graves défauts et l'on n'a pas dû y renoncer sans raisons décisives, mais il eût été bien curieux de voir représenter ce *Preneur de rats.*

Il n'y a pas longtemps encore que tous les ballets joués à l'Opéra étaient mis en musique par des compositeurs étrangers et surtout des Italiens. Que n'a-t-il pas fallu pour décider la direction du théâtre à confier un premier livret à M. Léo Delibes! Un musicien français? Fi donc! il n'y a que les *maestri* italiens qui sachent faire de la musique de danse, répétaient les directeurs de l'Opéra à mesure qu'ils arrivaient au pouvoir. Ils appelaient à eux tous les musiciens en *i* et en *a* et laissaient les nôtres se morfondre. C'est ainsi qu'on vit un M. Pugni écrire de suite deux médiocres ballets : *le Marché des Innocents* et *Diavolina*, que les livrets assez gais sauvèrent pour un temps d'une déroute complète. Puis vint le comte Gabrielli, un allié de la famille impériale, qui, après avoir fait jouer à l'Opéra-Comique son insipide *Don Gregorio*, donna à l'Opéra un grand ballet, *l'Étoile de Messine*, qui dut un semblant de succès au talent de Mme Ferraris. On essaya ensuite de M. Giorza, qui *musiqua* une grande machine intitulée *la Maschera :* fiasco.

Mais voici le plus joli. Un beau jour de 1865, trois gens bien en cour s'avisèrent de composer un ballet, poème et musique. M. de Massa, qui s'était déjà illustré par l'insuccès de son *Royal-*

Cravate à l'Opéra-Comique, écrivit un scénario, que Petipa se chargea de régler; MM. de Metternich et de Solms composèrent la musique, dont M. Labarre endossa la paternité, après l'avoir sans doute dûment corrigée. Bien qu'on eût pris soin de le donner dans une représentation extraordinaire et malgré les illustres amis qui remplissaient la salle, ce bel ouvrage essuya un échec complet. Les auteurs apprirent ainsi — aux dépens de l'État, qui payait — qu'on ne fait pas de la musique comme M. Jourdain disait de la prose. Enfin, de guerre lasse, on s'adressa à un musicien hongrois, et M. Minkous composa la jolie partition de *Néméa*, puis le ballet de *la Source*, de moitié avec M. Delibes. Celui-ci venait de prouver qu'on pouvait faire fonds sur lui, et quatre ans après il payait comptant avec sa vive et spirituelle partition de *Coppélia*. Le vif succès de cet ouvrage dessilla enfin les yeux des directeurs. Grâces soient rendues à M. Léo Delibes pour avoir opéré ce miracle en faisant renvoyer chez eux tous ces *maestrini* d'outre-monts.

M. Delibes avait fort à faire pour donner un pendant à sa *Coppélia* et pour ne pas déchoir du rang où l'avait placé cette dernière partition comme compositeur de ballets; il a dû beaucoup travailler cet ouvrage qui porte à chaque page la marque d'un soin scrupuleux et d'une recherche soutenue. La scène des dryades et des sylvains, au premier acte, donne lieu à un joli scherzo suivi d'un piquant dialogue de la flûte et du hautbois pour l'entrée du berger Aminta; le morceau de la

course des nymphes chasseresses, cet appel persistant des quatre cors sous une batterie des cordes, est d'une sonorité mystérieuse et d'un excellent effet. La valse lente dansée par Sylvia est d'une langueur exquise ; l'arrivée du cortège des paysans forme une gracieuse pastorale, et le petit motif fugué des violons marque bien la marche incertaine du dieu Éros déguisé en vieux sorcier tremblotant. Dans le second acte, où la nymphe Sylvia enivre le sauvage Orion qui la tient prisonnière, il faut citer d'abord une mélodie expressive des violoncelles sous un curieux accompagnement syncopé des violons, puis la danse allègre et bizarre des esclaves éthiopiens, le chant bachique, traduit par une mélodie grave des violoncelles, et surtout un triste chant de cor anglais : preuve évidente que M. Delibes apprécie et étudie de près les créations de Berlioz, puisqu'il lui emprunte son instrument préféré. Le troisième acte s'ouvre par un grand cortège en l'honneur de Bacchus, où il faut remarquer surtout le pas des Muses et la barcarolle en *la bémol*, rendu par le saxophone-alto sous un doux trémolo des violons divisés. La longue scène du marché des esclaves, où Sylvia fascine sous le voile le berger Aminta et le tire de sa morne tristesse, renferme une polka jouée toute en *pizzicati* par les violons, un solo de violon en *sol*, avec clarinettes, une variation-valse ondulante pour Sylvia, plus une strette rapidement menée par les violons et les instruments de bois... Voilà, je pense, une énumération qui peut compter.

Comment donc se fait-il qu'une partition aussi soignée en ses moindres parties ne produise pas un excellent effet général? C'est qu'il y a une teinte de monotonie répandue sur tout l'ouvrage : pièce, décor, chorégraphie et musique. Mlle Sangalli danse à ravir certains pas empreints d'une *morbidezza* charmante; les costumes sont d'une harmonie parfaite et les décors d'une couleur vaporeuse, enfin, la musique — encore que les idées soient parfois bien menues et que l'instrumentation, très habile, avec des recherches infinies, s'éparpille un peu trop en tout petits effets d'orchestre — s'accorde à merveille avec ces pas, ces costumes et ces décors. L'ouvrage entier revêt ainsi une teinte d'une douceur infinie, d'une harmonie inaltérable, qui serait délicieuse pendant un acte, mais qui se prolonge un peu trop pendant trois; c'est le triomphe absolu de la demi-teinte caressante, du bleu céleste, de l'azur éthéré.

II

JEAN DE NIVELLE

Mars 1880.

Jean de Nivelle est-il un opéra-comique ou bien un grand opéra? C'est à la fois l'un et l'autre : grand opéra sans dialogue, opéra-comique sans comique. Évidemment, le désir et l'intention de l'auteur de la musique ont été de composer un ouvrage lyrique se rapprochant le plus possible de ceux admis à l'Opéra; son ambition

était de prouver qu'il était parfaitement capable d'écrire autre chose que des ballets pour l'Académie de musique et qu'on aurait tort de lui jeter à la tête *Coppélia* et *Sylvia*, le jour où il se présenterait chez M. Vaucorbeil armé d'un gros et grand opéra. On aurait tort assurément de l'évincer de prime abord, parce qu'il ne faut jamais cantonner les auteurs dans un genre alors qu'ils ne s'y renferment pas eux-mêmes ; autrement, on aurait perdu de charmants ballets en renvoyant toujours M. Delibes à ses opérettes, et l'on risquerait de perdre de jolis opéras-comiques en le renvoyant à ses ballets. Lui, au contraire, cherche toujours à s'élever, et, peu satisfait d'un premier opéra-comique, assez bien accueilli pourtant, il a voulu faire un semblant de grand opéra. Ce qui prouve bien que telle fut sa visée et que ses amis, en lui donnant ce poème héroïque autant qu'obscur, ont secondé ses vues ambitieuses, c'est qu'ils désiraient tout d'abord en faire un drame, un grand drame historique à la mode de Dumas. Lorsqu'ils se décidèrent à disposer ce sujet pour la musique et qu'ils le firent recevoir au Théâtre-Lyrique, alors gouverné par M. Vizentini, il y a de cela quatre ans au moins, le premier acte était seul bâti, et la personne de qui je tiens ce détail ajoutait : « Après ce premier acte, on peut faire blanc ou noir, on peut écrire une pièce charmante ou un mélodrame ennuyeux. » Les auteurs ont fait noir : c'est ce que préférait M. Delibes et ce que redoutait M. Vizentini.

En somme, *Jean de Nivelle* est surtout un

ouvrage où l'on s'est efforcé de réunir tous les artistes à recette de la troupe, en les servant bien selon leurs aptitudes ; chacun des quatre rôles principaux a été fait sur mesure. A M. Talazac, autant de notes élevées qu'il voudra, des *la*, des *si*, qu'il lancera à toute volée ; à M. Taskin, qu'on nous donne pour héritier de Faure, un ou deux morceaux qu'il pourra soupirer d'une voix caressante ; à Mme Engally, des mélodies sauvages, des accents rauques et graves tels qu'on lui en avait déjà fourni dans la Méala de *Paul et Virginie ;* à Mlle Bilbaut-Vauchelet, douces romances et grands airs à roulades, avec force fioritures et *gorgheggii*. Il n'est vraiment pas aisé de bâtir une pièce présentable avec de tels éléments, ni d'écrire une partition offrant du caractère et de l'unité dans le style avec de pareilles entraves. Aussi je m'étonne que le livret ne soit pas plus obscur et la musique plus inégale, étant donné les obstacles sans nombre auxquels librettistes et musiciens se sont constamment heurtés. N'était-ce pas un tour de force, par exemple, que de confier deux des rôles principaux à des artistes comme M. Talazac et Mme Engally, l'un disant assez mal le dialogue et l'autre ne le disant pas du tout, et n'admirez-vous pas la patience des auteurs, qui, leur pièce une fois livrée, ont dû tout remanier pour confier à d'autres personnages, ceux-là plus parlants que chantants, certaines scènes dialoguées essentielles qu'on aurait dû, logiquement, faire débiter par les personnages principaux ? En somme, cette transformation de Jean de Nivelle,

Samedi 1er mars.

Messieurs et chers amis,

réponse à votre question au
et de la Mort d'Orphée,
vous envoie les renseignements
ivants :
a mort d'Orphée est en effet
ne oeuvre de ma composition,
t une scène lyrique pour
ténor solo choeur et
estre, qui a été exécutée aux
certs du Trocadéro, pendant
xposition de 1878. Mais
n'a pas été gravée. Les parties
chant ont seules été autographiées,
lles ne sont pas dans le commerce.
lle complètement de être tout devenu

Léo Delibes

rebelle à son père et traître à son pays, en un doux berger, rêveur sentimental, après lequel courent une pauvre fille des champs et une noble damoiselle de la cour de Bourgogne, cette transformation, dis-je, est bien singulière et telle qu'on en vit rarement de plus forte à l'Opéra-Comique, où l'on est pourtant très coulant sur la vérité historique et sur le simple bon sens.

Jean de Nivelle ou de Montmorency, je le rappelle en deux mots, a bravé la malédiction de son père et le courroux du roi uniquement parce qu'on voulait lui faire épouser une jeune héritière bossue, borgne ou bancale ; il a fui la France et s'est réfugié dans les bois de la Bourgogne, où son amour de la solitude et sa bizarrerie d'humeur ont fait de lui le berger préféré des bergères et aussi des grandes dames de la cour de Bourgogne. Un seigneur le menace de sa houssine, et la fierté du gentilhomme se réveille sous l'injure : Jean brise la canne du noble et le tue en duel. Cela se trouve d'autant mieux que ce grand seigneur voulait attirer dans un piège infâme certaine enfant des bois, la douce Arlette, que Jean protège et qu'il aime ardemment. Jean, simple paysan, va être pendu pour avoir tué un noble ; il se nomme au comte de Charolais, et tout aussitôt une touchante sympathie réunit ces deux fils rebelles. Jean réclame énergiquement l'honneur de mourir en combattant sa patrie, et le comte de Charolais lui donne le commandement de ses gardes. Jean part bravement en guerre contre son roi ; mais après la bataille, à la vue de la bannière de

France, il comprend sa traîtrise et abandonne Bourgogne pour France avec un louable empressement. Il ne rentre pas pour cela dans Paris, où la feinte clémence de Louis XI lui réserverait plus d'une surprise ; il reste en Bourgogne, au contraire ; il retourne dans les bois avec sa paysanne et manifeste l'intention de l'épouser, en bon jeune homme qui n'a de rancune que contre son père et de haine que contre son roi. Arlette se fie à lui et croit à sa promesse. Pourvu qu'au moment du sacrifice il n'aille pas fuir encore et rester plus fidèle à son renom qu'à son amour ! Mais les auteurs n'ont pas jugé à propos de nous mener jusque-là et, quoique cette situation pût donner lieu à un quatrième acte aussi intéressant que les premiers, ils s'en sont tenus modestement à trois, ce dont il faut leur savoir gré. Combien d'autres en auraient fait quatre, et même cinq !

M. Delibes, pourtant, était homme à mettre en musique aussi bien cinq actes que trois ; mais l'ouvrage, tel qu'il est, comporte déjà tant de musique qu'on aurait pu craindre qu'il ne se fatiguât ou ne se répétât à la longue, et ç'aurait été dommage assurément. C'est, en effet, une terrible besogne que de chanter pendant des actes entiers sur le mode le plus élevé de l'inspiration, et M. Delibes lui-même y aurait faibli, si ses collaborateurs ne lui avaient ménagé des temps de repos pendant lesquels il pouvait toucher terre et reprendre des forces, nouvel Antée, afin de s'élever plus haut dans le morceau d'après. Ce sont précisément ces hors-d'œuvre, ces morceaux in-

termédiaires qui me plaisent le plus dans sa musique ; mais je ne voudrais pas que l'auteur vît là de ma part une condamnation absolue de ses hautes visées. Et d'ailleurs, quand cela serait, que lui importerait, du moment que je serais seul à dire franchement ma pensée, entre tant de gens qui taisent ou déguisent la leur ? Je n'agis pas autrement pour *Yedda*, et quelqu'un que M. Delibes doit bien connaître me félicitait alors d'avoir eu, seul, le courage de mon opinion : ce quelqu'un-là fera-t-il de même aujourd'hui ?

Le petit chœur des vendangeuses, qui ouvre la pièce, est bien gracieux, malgré une fâcheuse cadence un peu commune, et la mélodie d'Arlette, accompagnée par la flûte à découvert, est également agréable, ainsi que la chanson de Jean expliquant son surnom, avec de jolis effets de cor. Le premier duo d'Arlette et Jean commence et se termine heureusement par une phrase ondoyante des violons, sur laquelle les deux amoureux échangent de timides paroles ; mais le meilleur morceau de l'acte, et peut-être de la pièce, est le duo d'Arlette et de la sorcière Simonne, où les répliques des deux personnages sont déclamées et accompagnées d'une façon très saisissante ; sauf la cantilène à deux voix qui sert de refrain, c'est là une page énergique et colorée comme j'en voudrais trouver beaucoup dans *Jean de Nivelle*. Le trio qui suit, lorsque Jean arrache Arlette des mains de Simonne, est encore dans la même gamme et il y a de beaux accents dans les récits de Jean. Le finale lui-même, à part le petit chœur

des reines de la vendange et une phrase agreste de Jean, repose sur un motif de polka dont je ne m'explique ni l'à-propos ni l'emprunt à *l'Étoile du Nord*.

Un bon chœur d'entrée, animé, joyeux, ouvre le deuxième acte, lorsque le peuple est admis à pénétrer dans le palais ducal ; certaine phrase des choristes basses habillés en hallebardiers rappelle cependant un peu les opérettes bouffes et fait tache au milieu du tableau. Viennent ensuite différents morceaux de commande : trio bouffe pour les comiques de la troupe, strophes pour Mme Engally, interminable fabliau vocalisé pour Mlle Bilbaut ; duo pour deux sopranos, qui ramène la ballade de la Mandragore entendue au premier acte, une ballade en forme de valse où l'orchestre et la voix vont l'un soutenant l'autre. On arrive, après cela, à certain trio assez dramatique entre Jean et les deux jeunes filles éprises de lui ; il y a là des phrases qui ne manquent pas de chaleur. Tout le finale repose sur le chant de guerre entonné par Jean contre sa patrie, et l'on sait ce qu'est un chant de guerre en musique : un air lancé à toute voix par un soliste avec un point d'orgue foudroyant à la fin sur une note, la plus élevée possible, et repris par tous les chœurs avec le même point d'orgue et le même coup de clairon ; dans *Jean de Nivelle*, c'est un *si* que lance et relance M. Talazac. Il y a beaucoup de remplissage au troisième acte, où deux morceaux se détachent par la voix des chanteurs : d'abord, la romance assez alambiquée de baryton avec notes

de fausset et les strophes du ténor à la bannière de France, strophes larges, longues et fatigantes pour tout autre que M. Talazac. En guise de finale, tous les artistes réunis reprennent le motif de la Mandragore ; je n'aime pas beaucoup cette façon de conclure, qui sent d'une lieue l'opérette. Je sais bien que des auteurs illustres ont agi de même et que *le Freischütz* ne se termine pas autrement, mais ce n'est pas là ce que Weber a fait de mieux.

M. Delibes, en somme, a voulu faire un grand pas en avant avec *Jean de Nivelle ;* il n'a pas fait une enjambée aussi large qu'il l'espérait, mais on ne peut que lui tenir compte de ses efforts, non sans lui rappeler qu'en voulant faire trop grand on perd souvent le don le plus précieux, l'originalité, et qu'il n'est pire chose que de chercher à chausser les souliers d'autrui. Malheureusement, les compositeurs français en sont presque tous un peu là, et, si l'on met à part M. Reyer, qui ne se plie à aucune mode, il faut bien avouer que tous, à l'exemple de M. Thomas, ont voulu faire du Gounod après M. Gounod : lui seul avait pu en faire avant tout le monde, et bien il avait fait.

MM. Talazac et Taskin n'ont droit qu'à des éloges, toute proportion gardée, bien entendu ; Mme Engally, si mal qu'elle prononce, a des éclats de voix qui la dispensent de sentiment, d'émotion, de tout enfin ; quant à Mlle Bilbaut-Vauchelet, qu'on a encensée, adulée, exaltée au point d'admirer même ses écarts, elle est en train de ruiner, en voulant trop crier, sa voix déjà

ébréchée par les fusées de la Reine de la Nuit. Que cela provienne d'une fatigue persistante ou d'une émotion passagère, elle a chanté faux sans discontinuer ; c'est là un fait matériel contre lequel tous les compliments ou démentis intéressés ne prévaudront pas.

M. Gondinet, a-t-on dit, avait donné *Jean de Nivelle* à M. Delibes pour le dédommager de *le Roi l'a dit*. Maintenant que M. Delibes a mis en musique *le Roi l'a dit* et *Jean de Nivelle*, quel poème M. Gondinet va-t-il bien lui offrir en dédommagement de *Jean de Nivelle* et de *le Roi l'a dit?*

III

LAKMÉ

Avril 1883.

Pourquoi la reprise de *la Perle du Brésil* fut-elle un beau jour contremandée en toute hâte et sous le prétexte que Mlle Névada, la débutante, avait une extinction de voix? Pourquoi cette indisposition, légère, a-t-elle persisté depuis lors et s'est-elle aggravée au point d'entraver cette reprise indéfiniment? C'est parce qu'on s'aperçut à la dernière répétition de ce qu'on aurait pu soupçonner et vérifier dès le début : à savoir qu'il existait une analogie fâcheuse entre les deux pièces qu'on allait jouer coup sur coup, entre *la Perle du Brésil* et *Lakmé*. De part et d'autre, un opéra exotique, oriental, avec forêts vierges, vierges sauvages, colibris, mysolis, bengalis et

tous les oiseaux à l'usage exclusif des cantatrices à roulades. Dès qu'on discerna cette ressemblance, on n'hésita pas un seul instant à reculer le mort après le vivant, le défunt membre de l'Institut après le candidat, David enfin après M. Léo Delibes. Il ne m'aurait pas déplu, quant à moi, de voir combiner tous les spectacles de la semaine avec ces deux opéras; le dimanche, on aurait pu jouer *Jaguarita l'Indienne*, afin de varier.

Toujours est-il que *Lakmé* vient de voir le feu de la rampe après des relâches inattendus, remplaçant deux spectacles annoncés tout exprès pour dérouter la presse et le public : le procédé doit être noté pour mémoire. Il ne convient jamais de trop insister sur un ouvrage écrit uniquement pour faire briller une cantatrice à la mode et profiter de sa vogue. Autrefois, ç'aurait été Mme Cabel; aujourd'hui, c'est Mlle Van Zandt : c'est toujours l'école du petit chien, du petit chien dont on écrase la patte et qui glapit, ainsi que l'a dénommée Berlioz. Il n'y a, à proprement parler, ni pièce ni intrigue dans *Lakmé :* comment en serait-il autrement avec deux interprètes principaux qui ne savent presque ni parler ni jouer? car je n'appelle pas jouer lever les bras ensemble ou séparément. *Lakmé*, c'est un tableau oriental que les auteurs se sont efforcés, j'en conviens, de relever par la juxtaposition d'éléments européens, mais sans obtenir ainsi l'effet de contraste souhaité. Par contre, ils n'ont pas pu s'empêcher de côtoyer certaines pièces on ne peut plus connues;

après tout, MM. Gille et Gondinet, tout pleins de leur sujet, ne s'en sont probablement pas aperçus.

Lakmé, c'est *l'Africaine* en petit, en tout petit, avec un peu d'*Armide* à la clef. Le brahmane Nilakantha, vieillard rageur qui fuit la domination anglaise, vit à l'écart, dans les bois, avec la jeune Lakmé, qui se croit d'origine presque divine. Le lieutenant anglais Gérald, se promenant en gaie compagnie, viole la retraite du brahmane en brisant une haie; il chante alors un air, d'ailleurs assez joli, qui nous rappelle Vasco découvrant des pays merveilleux; puis il rencontre Lakmé. Ils ressentent tous deux le coup de foudre et, du premier coup d'œil, s'aiment éperdument : premier duo d'amour. Lakmé fait fuir Gérald pour qu'il échappe à la colère du brahmane. Celui-ci accourt et, trouvant la barrière brisée, jure de tuer le sacrilège. Au deuxième acte, tout rempli d'intermèdes : danses de bayadères, cérémonies hindoues, cortège religieux de la déesse Dourga, Nélusko, je veux dire Nilakantha, déguisé en mendiant, se promène par la ville en fête et force Lakmé à chanter pour attirer la foule autour d'elle. A sa vue, Gérald se trahit par un geste et Nilakantha le frappe de son poignard; avant le coup de poignard, deuxième duo d'amour.

Mais Sélika-Lakmé, aidée d'un serviteur fidèle, emporte Gérald au fond de la forêt sacrée et le soigne afin de le garder toujours auprès d'elle. Arrive alors un ami de Gérald, lieutenant comme lui; ce nouveau Chevalier danois veut

arracher Gérald-Renaud aux enchantements d'Armide; il lui apprend que l'Inde se révolte et que l'armée anglaise entre en campagne. Il lui fait jurer de rejoindre leur régiment avant l'appel. Lorsque Lakmé reparaît, elle trouve Gérald tout troublé, tout différent de ce qu'il était peu auparavant : troisième et dernier duo d'amour. On entend au loin les fifres de l'armée anglaise et Gérald va pour partir. Sélika-Lakmé s'empoisonne avec une fleur, et Nélusko-Nilakantha accourt pour la recevoir en ses bras. Poussera-t-il l'imitation jusqu'à mourir avec elle? On regrette assurément de l'ignorer.

Je comprends très bien que M. Léo Delibes, musicien coloriste, ait été séduit à première vue par le cadre qu'on lui proposait de remplir; mais il en voyait les avantages sans les périls. Si l'on retire un quintette et un trio écrits dans le style de l'opéra-comique ordinaire, plus un grand chœur de fête à la façon d'Auber, c'est toujours et toujours la même note; au moins trouvait-on dans le *Roi de Lahore*, qui est de couleur pareille et d'où *Lakmé* découle musicalement, un intérêt dramatique, des péripéties qui permettaient au compositeur de se renouveler lui-même et de varier son coloris. *Lakmé* semble être une gageure tenue par le compositeur, qui la sait perdue d'avance, car, avec son expérience, il sait mieux que personne à quel point la musique a besoin de contraste et de variété. Si grande que soit votre habileté de main à combiner les timbres, si nombreuses que soient vos ressources symphoniques,

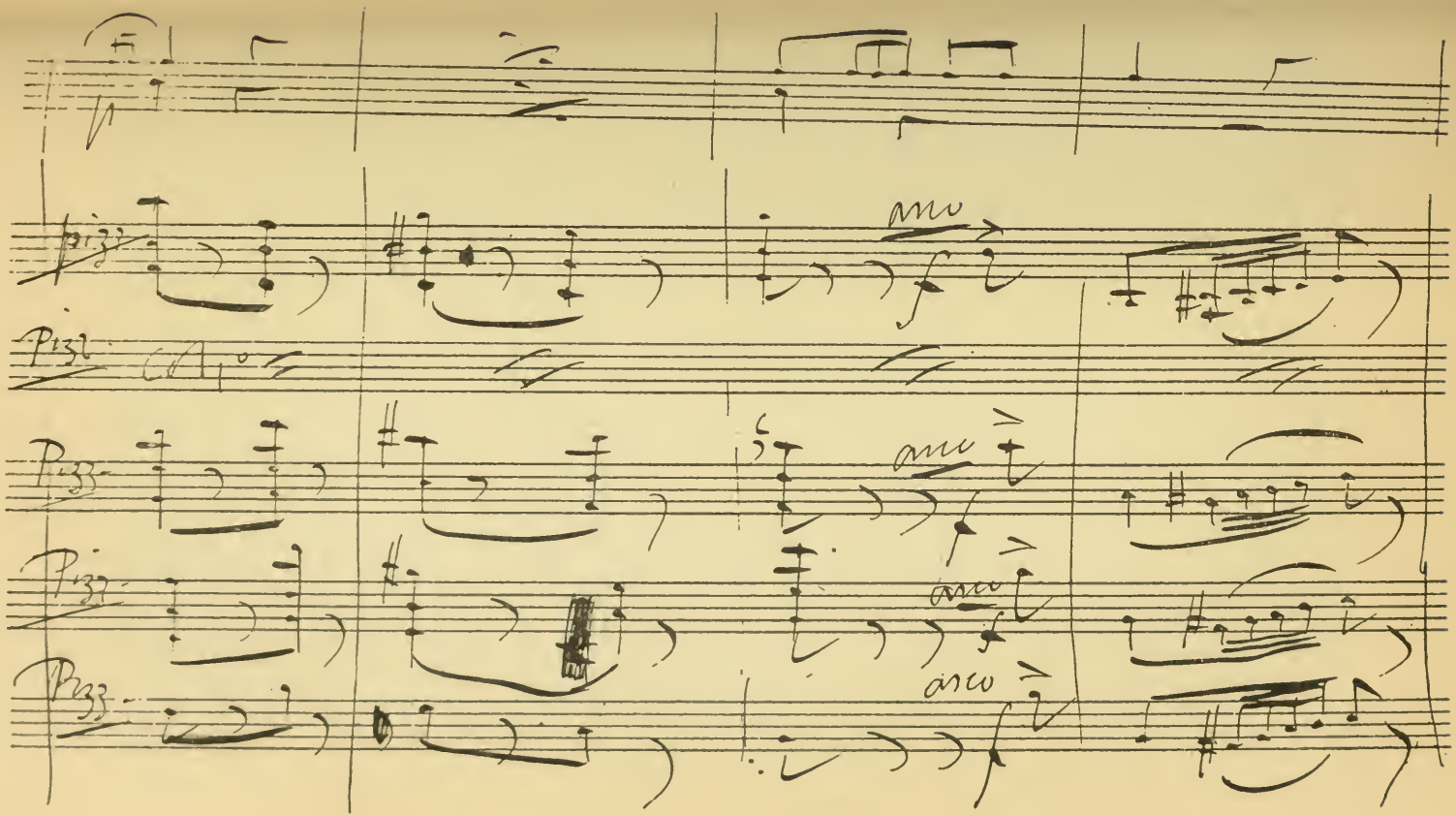
vous ne pourrez jamais varier à l'infini plus de dix morceaux de caractère identique et de même couleur. Il arrive alors qu'à force de vouloir trouver de nouveaux effets, de piquants détails d'orchestre, le compositeur le mieux doué sous ce rapport tombe insensiblement dans la recherche et le précieux; il s'ingénie à orner chaque air de dessins infiniment petits, pensant modifier par là l'aspect général, mais n'aboutit qu'à fatiguer l'attention par ce travail d'une minutie exagérée.

Et voyez ce qui se produit alors : dans tout un ouvrage où la couleur, espérait-on, serait le grand élément du succès, le morceau qui plaît le plus est une cantilène de ténor heureusement tournée, et cela parce qu'elle traduit tout bonnement un sentiment vrai, parce que l'expression l'emporte, au lieu que, dans tant d'autres pages, la préoccupation de la couleur domine et finit par lasser l'auditeur. Cette cantilène de ténor : *Ah! viens dans cette paix profonde!* semble être venue de franc jet, et c'est peut-être là le motif de son succès. M. Delibes a une tendance marquée à contourner ses idées pour les empêcher de glisser dans le banal, autant que possible, et cet effort persistant se fait également sentir dans ses airs de ballet, où l'on sait qu'il est passé maître. Ici, ils sont toujours jolis, soit, mais bien alambiqués. Cependant, l'andante avec solo de hautbois et répliques du chœur, est charmant, et la coda, où les trombones enlèvent le motif principal, est proche parente de la czarda de *Coppélia*.

Ce n'est point là, d'ailleurs, le seul endroit

où M. Delibes se soit copié lui-même. Dans la légende de la Jeune Hindoue, que Lakmé chante afin d'attirer la foule, elle joute, à la fin, de la voix avec un jeu de timbres, imitant ainsi soit la clochette des chameaux, soit les automates de *Coppélia*, je ne sais pas au juste. Il faut citer, parmi les morceaux à effet, un duettino où les voix de Mlles Van Zandt et Frandin roucoulent à la tierce, à la sixte, et ne s'en lassent pas; l'effet n'est pas absolument nouveau, mais il plaît toujours. En somme, et sans plus insister sur tant de morceaux qui se ressemblent tous, je conseillerai à M. Delibes de demander à ses amis une jolie comédie à mettre en musique, et non plus un grand opéra comme *Jean de Nivelle* ou un tableau oriental comme *Lakmé*. Le malheur est qu'il croira ce conseil peu sincère et qu'il tendra probablement de plus en plus vers l'opéra; le premier acte de *le Roi l'a dit* vaut cependant mieux, croyez-moi, que *Jean de Nivelle* et que *Lakmé*.

Mlle Van Zandt, qui ne sent rien de ce qu'elle chante et met aussi peu d'émotion dans son jeu que d'expression dans son chant, pique d'une voix sèche et cristalline les notes élevées, vulgairement appelées *cocottes*, qui abondent dans la partie de Lakmé, tandis que M. Talazac-Gérald lance en prodigue ses notes les plus éclatantes et que M. Cobalet, en Nilakantha, s'évertue à l'égaler... Ah! j'oubliais!... MM. Delibes et Guiraud se disputent dès à présent la succession académique de M. Victor Massé, toujours vivant, mais


arco
Pizz.
arco
Pizz.
arco
Pizz.
arco

assez mal en point. Lequel des deux l'emportera? je vais le dire en style d'oracle; entendez-bien. Si l'un n'est pas nommé pour *Galante Aventure*, l'autre, assurément, le sera pour *Lakmé*.

IV

KASSYA

Mars 1893.

L'opéra posthume de Léo Delibes vient de voir le jour et je souhaite bien sincèrement que cette *Kassya* ait des destinées meilleures que le *Ludovic* d'Herold, terminé par Halévy, que le *Noé* d'Halévy, terminé par Bizet, que *la Nuit de Cléopâtre*, de Massé, où *les Contes d'Hoffmann*, d'Offenbach, qui viennent de sombrer définitivement avec le Théâtre-Lyrique. Car c'est toujours une dangereuse épreuve que de produire ainsi les œuvres laissées inachevées par des compositeurs et l'on n'en vit aucune pleinement réussir. Dans le premier moment, quand on est sous le coup de la perte ressentie et que de nombreux amis du défunt sont encore là, il peut arriver que l'ouvrage ainsi mis à la scène obtienne un semblant de succès, d'autant plus que les gens les plus disposés à critiquer s'en voudraient de troubler ce dernier hommage à un mort; mais ce n'est jamais qu'un feu de paille. A mesure que les années s'écoulent et que les amis s'égrènent, ces faux succès s'évanouissent : il ne reste plus trace, avant qu'il soit longtemps, de ces partitions pour lesquelles on

avait montré tant d'admiration attendrie et prodigué les couronnes et les fleurs.

Après *Lakmé*, nous fut-il raconté, Delibes aurait voulu traiter un sujet petit-russien, mais durant un beau voyage qu'il fit le long du Danube, avec beaucoup d'artistes et de littérateurs, il recueillit nombre de motifs galiciens, serbes, ruthènes dont les harmonies bizarres ravissaient son oreille et ne pensa plus dès lors qu'à les utiliser : foin de la Petite-Russie et vive la Galicie. MM. Meilhac et Gille, ces fidèles collaborateurs que les variations de musiciens comme Delibes ou M. Massenet ne peuvent plus étonner, s'ingénièrent donc à trouver le cadre et le sujet que désirait leur ami. Ils crurent enfin les découvrir dans un conte galicien de Sacher-Masoch : *Frinko Balaban*, et le firent lire à Delibes qui s'en montra ravi. Vite au travail, et *Kassya*, sur laquelle on publiait déjà force annonces amicales, semblait devoir se jouer dans un délai très rapproché : on avait malheureusement compté sans l'incendie de l'Opéra-Comique et les mauvaises dispositions du nouveau directeur, mons Paravey.

Ce n'était qu'une esquisse de personnage, une indication de sujet qu'on trouvait dans le conte de Sacher-Masoch et les deux librettistes devaient beaucoup peiner pour en extraire une pièce de théâtre intéressante ou même simplement acceptable. Quelle triste héroïne, en effet, que cette Kassya, coquette, ambitieuse et naïvement perverse qui, après avoir cédé à Frinko Balaban, le paysan qui l'aime, pour un beau fichu rouge et

trois fils de corail achetés par lui à la foire de Kolomea, devient peu après la servante-maîtresse du seigneur qui lui offre un riche foulard de soie et une fourrure de mouton toute neuve, se fait épouser par ledit comte de Zavale pendant que son premier amant fait du service militaire en Autriche, est défendue un beau jour par ce dernier contre les paysans révoltés, se console de l'emprisonnement de son époux légitime en prenant un autre amant, et poursuit cette vie exemplaire par simple attrait du grand luxe et des belles parures, tandis que Frinko Balaban, deux fois libéré du service, accepte une place de garde champêtre et ne se sent pas, malgré tout, guéri de son tenace amour pour cette adorable fille aux yeux noirs et brillants comme ceux d'un jeune chat! L'ancien soldat finira sa vie en apercevant de loin, dans toute son opulence, vêtue de riches pelisses et couverte de peaux d'ours, celle dont il avait si facilement obtenu le premier baiser quand elle courait pieds nus dans les aulnaies de Toulava. « Regardez-moi son traîneau et l'attelage, dit-il en forme de conclusion philosophique. N'a-t-elle pas ses Krakouses et ses Cosaques ? Les grands seigneurs lui baisent la main. Pourquoi ne serait-elle pas heureuse? » Et le vétéran, là-dessus, se remet à fumer.

Vous pensez bien qu'on a légèrement modifié cette héroïne en vue de l'Opéra-Comique. Ainsi transformée, Kassya n'est plus qu'une sorte d'enfant sauvage, moitié Mignon, moitié Carmen, vive et paresseuse à plaisir, aimant tout ce qui brille

et rêvant de richesses et de grandeurs extraordinaires, jouant de la prunelle et coquette en diable, mais gardant sévèrement sa vertu et n'ayant nulle mauvaise action sur la conscience. Elle épouse, il est vrai, le riche et puissant seigneur de Zavale, et cela malgré la tendresse que lui inspire le jeune paysan Cyrille, — ainsi s'appelle à présent Frinko Balaban, — mais elle n'use d'aucun vilain moyen pour se débarrasser de lui, montre au contraire beaucoup de reconnaissance et d'amour quand il la défend contre la faux des paysans rebelles et finit par se tuer, ce qui permet à Cyrille d'épouser une jeune paysanne, Sonia, qui l'aime éperdûment et souffrait beaucoup de se voir délaissée ainsi pour Kassya. Cette Sonia, ajoutée au conte original, représente ici la vertu, l'ange sauveur, comme la Micaëla dont Mérimée n'avait pas eu l'idée et que M. Meilhac oppose à Carmen; seulement Micaëla est vaincue et Sonia triomphe: à cela près, c'est le même type éminemment banal.

Je viens de vous résumer l'essentiel de la pièce en quelques mots, car vous n'y découvrirez rien d'autre et l'opéra n'est si long, la partition n'est si grosse que grâce aux hors-d'œuvre, aux chœurs de brigands rapaces, de gais recruteurs, de nobles grands buveurs, de paysannes grelottant de froid et de paysans enflammés de rage que les auteurs ont donnés en pâture à Delibes et dont ils n'avaient trouvé qu'une indication bien fugitive dans le bref récit de Sacher-Masoch. Voilà le défaut de cet ouvrage : il y a trop de choses, trop de scènes et d'épisodes juxtaposés pour contenter

le musicien qui ne se lassait pas de produire et qu'il aurait certainement retranchés, au cours des répétitions, s'il avait vécu ; mais il était mort et nul ne voulait porter une main profane sur ce qu'il avait écrit. Au dernier moment, toutefois, il a bien fallu réunir deux actes en un seul, mais ce n'est pas encore assez. M. Massenet, qui représentait ici le compositeur et qui a dû orchestrer une partie de cet opéra, sait pourtant combien les longueurs sont dangereuses au théâtre : il ne l'a pas oublié quand il composait *Werther*, il aurait bien dû s'en souvenir en mettant sur pied *Kassya*.

La partition de Delibes porte la trace des indécisions de ce musicien flottant qui ne savait trop dans quel sens aller, était attiré par toutes les écoles à tour de rôle, avait marqué, vers le milieu de sa carrière, une certaine disposition à marcher avec son temps, à ne pas réagir contre les tendances de la musique moderne. Ses premières études sous Adolphe Adam et ses ouvrages de début, légères opérettes ou gentils opéras-comiques, ne l'y avaient guère préparé pourtant, et, sur la fin de sa vie, en présence des progrès constants et des théories trop absolues, selon lui, de l'école wagnérienne, il avait opéré un mouvement de recul très sensible : c'est que ses hésitations n'avaient fait qu'augmenter avec l'âge et perçaient dans ses leçons à ses élèves comme dans ses causeries avec ses amis. Sa partition dernière, qu'il n'a pas eu le temps de reviser et d'unifier, offre des spécimens de tous les genres que Delibes a suc-

cessivement traités ou rêvé d'aborder. A côté d'ensembles, d'airs ou de duos écrits dans le style pompeux et impersonnel du grand opéra selon la formule ordinaire, il y a de charmants airs de danse où des thèmes originaux sont utilisés de la façon la plus piquante; après des couplets ou des chœurs qui ne seraient pas déplacés dans un opéra-comique écrit avec élégance, il surgit quelque refrain vulgaire et sautillant qui sent d'une lieue l'opérette ou même l'opéra bouffon. Tout cela, voyez-vous, trahit l'artiste indécis, peu sûr de ce qu'il écrit, qui va d'une idée à l'autre, abandonne son travail, puis le poursuit, quitte à se corriger plus tard, perd courage et reprend confiance : à de rares pages près, on ne retrouve nulle part le musicien vif, ingénieux, spirituel auquel on doit le premier acte de *le Roi l'a dit*, cette jolie comédie en musique, et ce délicieux ballet de *Coppélia*.

Tenons-nous-en à ces critiques générales qu'une étude minutieuse de la partition rendrait plus précises, mais plus désobligeantes aussi pour la mémoire du musicien, et citons plutôt les morceaux qui nous ont procuré quelque agrément au milieu de tant de pages toujours faciles et chantantes, mais sans personnalité mélodique ou coloris orchestral. Quelques chœurs, d'abord, comme celui des buveurs au lever du rideau, comme le cortège des mages et des bergers dans la nuit de Noël, comme le motif tremblotant des frileuses, bien familier pourtant à notre oreille, et peut-être aussi le petit chant des seigneurs riant des mésa-

ventures de Cyrille. Des mélodies ensuite : la gracieuse cantilène de la dévouée Sonia, par exemple : *Pardonne-moi, je ne sais pas,* adressée à Cyrille, ou le début du premier duo entre Cyrille et Kassya, sur un gracieux motif de la flûte, ou la phrase alanguie de Kassya : *Ah! que doucement la paresse...*, au milieu de son deuxième duo avec le ténor, ou encore — comptons largement — sa plainte amoureuse sur une montée des violons : *Mais ne l'appelle pas trop vite,* quand elle promet à son bien-aimé de mourir avec lui. Les airs de ballet ont une saveur très particulière et la bizarrerie de leur intitulé : Obertas, Sumka, Trepak, etc., n'y ajoute rien comme couleur, car Kassya chante auparavant un air dont le titre inusité chez nous : Dumka, constitue à peu près tout l'agrément. En fait de morceaux pour une seule voix, je signalerai aussi la romance de l'Hirondelle, agréable mélodie de salon, que M^lle^ Simonnet chante à ravir, et surtout les couplets de la Bohémienne sur un piquant et discret dessin d'orchestre, qui reparaîtra d'abord lorsque l'héroïne accepte de devenir comtesse, et tout à la fin pour soutenir les dernières paroles de Kassya expirante. Et cela, c'est vraiment joli.

Il n'y a que trois rôles qui comptent dans cet opéra : Kassya, Cyrille et Sonia. M^me^ de Nuovina, qui débute par celui de Kassya, est une artiste intéressante, à la voix chaude et vibrante dans le haut, qui n'a que le défaut de se donner trop de mal, mais qui joue et chante avec intelligence. M. Gibert, qui pousse toujours trop le

son, lance quelques belles notes dans le rôle ingrat de Cyrille, et Mlle Simonnet, j'y reviens, chante avec une exquise douceur la partie de la tendre et patiente fiancée de Cyrille. Et la Bohémienne, qui est certainement la mieux partagée au point de vue musical? C'est Mlle Elven qui la représente à souhait, ma foi, et dit fort bien ses jolis couplets de la bonne aventure : elle a malheureusement lu dans l'avenir que la pauvre Kassya mourrait jeune et cette prédiction sinistre est de celles qui ne trompent pas.

ERNEST GUIRAUD

I

GRETNA-GREEN

Mai 1873.

Voici donc, ô merveille! un ballet dont l'action se déroule à une époque certaine et dans un pays connu. La date? Vers 1785. Le lieu? Un petit village d'Écosse situé dans le comté de Dumfries, tout près de l'embouchure de la Solway qui le sépare de l'Angleterre, le village de Springfield, plus connu sous le nom de Gretna-Green qui était primitivement celui d'une ferme voisine.

Et vous savez quelle est sa célébrité de mauvais aloi en fait d'unions matrimoniales. La loi anglaise n'avait-elle pas l'inconvenance d'exiger pour le mariage le consentement des parents ou tuteurs, la publication des bans et la présence d'un prêtre? En Écosse, au contraire, il suffisait du consentement des fiancés, même mineurs, échangé devant trois témoins (dont un juge de paix, ou un notaire, ou un prêtre, ou un autre officier public), et cette façon de procéder instantanée attira longtemps tous les couples amoureux qui désespéraient de pouvoir s'unir en pays anglais. Fouette cocher! ils passaient la frontière, s'arrêtaient à Gretna-Green et se juraient un

amour éternel par devant témoins; c'étaient d'habitude, outre le juge de paix, le maître de l'unique auberge du village, où se faisait le mariage, et le postillon qui avait amené les deux amants.

Mais quel rôle joue là dedans le forgeron légendaire? Aucun. Que ce témoin fût forgeron, brasseur ou n'importe quoi, le mariage écossais était toujours valable; mais le hasard fit qu'à l'époque où le roi Georges II, en rendant le mariage plus difficile en Angleterre qu'en Écosse, donna une grande vogue aux unions de Gretna-Green, le juge de ce village, qui maria les premiers fuyards, était forgeron de son métier. Il s'enrichit vite en empochant les bons salaires que lui remettaient sans compter les joyeux couples qu'il venait d'unir; la coutume s'établit peu à peu de prêter serment devant *le forgeron*, et ce titre baroque est resté depuis plus d'un siècle aux juges de Gretna-Green.

M. Nuitter a trouvé dans ce point de droit le sujet d'une action agréable. Le forgeron Toby, un fidèle servant de la dive bouteille, refuse obstinément de donner sa fille au chasseur Williams, lequel jure d'obtenir par ruse la main de la gentille Pretty. Une voiture arrive au grand trot : un jeune officier, sir Edwards, et miss Angelica en descendent et réclament les bons offices de Toby, mais à la nouvelle que le duc, père d'Edwards, chasse dans ces parages, ils se cachent dans une auberge, l'*Union-Hôtel*, refuge ordinaire des clients du forgeron. On célèbre par des danses l'arrivée du duc; la fête finie, Edwards et

Angelica veulent regagner leur pays au plus vite, mais le postillon est ivre et il leur serait impossible de courir la campagne dans leurs élégants costumes. « Troquons, leur dit alors Williams. Donnez-nous vos habits ; Pretty et moi, nous vous prêterons les nôtres et vous fuirez sans être inquiétés. » A peine se sont-ils écartés pour faire cet échange amical que survient le vieux Toby, la tête échauffée par de nombreuses libations : il veut embrasser de jeunes paysannes et engage avec elles une partie de colin-maillard où le pauvre bonhomme perd bientôt le peu de force et d'esprit qui lui restaient. Il se trouve tout à coup en face de Williams et de Pretty, assez mal à l'aise sous leurs riches habits, mais le forgeron y voit à peine clair et les marie sans hésiter. L'erreur se dissipe bientôt ; cette révélation suffit à dégriser Toby qui crèverait de dépit d'avoir été joué de la sorte si le duc ne calmait sa colère en dotant les deux époux. La morale de cette pièce pourrait être : *Trop boire nuit, trop marier cuit.*

M. Guiraud, qui a mis ce ballet en musique, a aujourd'hui trente-six ans. Il a obtenu le grand prix de Rome en 1869, et est demeuré assez obscur — malgré deux petits opéras-comiques : *En prison* et *le Kobold*, joués à la place du Châtelet et à la place Boieldieu — jusqu'au mois de janvier 1872, époque à laquelle il parut de lui aux Concerts populaires une Suite d'orchestre dont le succès prit les proportions d'un triomphe et le rendit célèbre du jour au lendemain ; c'était le dernier morceau : *Carnaval*, tant et tou-

jours applaudi dans tous les concerts, qui avait fait ce beau miracle. Ensuite, il fit jouer à l'Athénée-Lyrique une *Madame Turlupin*, d'ambition moindre, où le jeune compositeur, très bien secondé d'ailleurs par sa principale interprète, Mlle Daram, recherchait la gaieté même aux dépens de la distinction, ne rejetait pas assez les banalités propres à provoquer les bravos de la salle et côtoyait d'un peu trop près, de ci de là, l'opérette. On dit alors, pour excuser ce recul évident, que cet opéra-comique était antérieur à la Suite d'orchestre et même au *Kobold ;* il leur était, en tout cas, inférieur. Et cependant M. Guiraud n'est pas sans talent, tant s'en faut, mais il cède trop à sa facilité naturelle, il paraît se préoccuper plutôt du nombre que de la qualité des idées mélodiques qui lui passent par la tête et il les jette trop couramment sur le papier : sa musique est facile et gracieuse, mais peu originale, sans être assez souvent rehaussée par un vif coloris orchestral. Son ballet est, en somme, préférable à *Madame Turlupin*, bien qu'un peu vulgaire par endroits de fond et de forme, même sans parler d'un effroyable solo de piston avec grosse caisse et cymbales qui serait tout au plus de mise dans un bal public.

Cette partition renferme au demeurant des choses gracieuses : l'entrée de Pretty, sa mazurka, puis le triste chant du hautbois sur lequel elle pleure la mort d'un petit oiseau, ou encore sa scène de dépit amoureux avec Williams, un solo de violon qui commence mieux qu'il ne finit, et

surtout la gracieuse ritournelle de l'entrée des deux fiancés, Jenny et Jackson. Dans les scènes de mariage, le musicien a encore bien accusé, par le contraste du violoncelle avec les instruments de bois, l'opposition de la gravité comique de Toby et de la tendresse des fiancés, mais ce qui est tout à fait charmant et fait honneur à la fois au maître de ballet et au compositeur, c'est la spirituelle valse du colin-maillard. Il en est du ballet comme de l'opéra : quand la situation vient à manquer, le musicien risque fort de se fourvoyer. C'est ainsi que M. Guiraud a généralement bien rendu les épisodes gais ou tendres du livret, mais qu'il est resté court dans les grands échos de danse, qui sont comme les airs de bravoure du ballet. Aussi faut-il tendre à ce que le ballet ne soit plus un simple étalage de virtuosité et qu'il devienne une sorte de comédie dansée et mimée. Le drame ne lui convient aucunement : le gai et le fantastique forment son véritable domaine. La musique de danse tend aussi à se relever en se rapprochant de la symphonie. Beaucoup de ballets-pantomimes n'étaient autrefois qu'un assemblage d'airs de danse ; aujourd'hui, le ballet tourne à la symphonie, où chaque mesure est traitée avec une égale importance et dont le tissu musical ne doit jamais fléchir.

Il a paru dernièrement une lettre inédite d'Adolphe Adam, où, à propos de son ballet de *la Filleule des fées*, il exprime avec beaucoup de fantaisie des idées très fâcheuses et s'amuse, par boutade, à rabaisser le genre dans lequel il excel-

lait : « J'ai les idées qui me viennent et elles viennent toujours, les aimables filles! et pour se presser si fort, au risque de chiffonner leur toilette, elles ne me sourient pas moins, et il m'arrive, tout harcelé que je sois par le maître de ballet, de les trouver fraîches et jolies. Il ne s'agit plus de se dire, en se grattant le front : Voilà une *idée* qu'il me semble avoir saluée déjà, chez moi ou ailleurs ! ce *motif* est-il suffisamment original ? cette *harmonie* n'est-elle point trop plate ? cette chanson est-elle assez *gaie ?* ce finale est-il assez dramatique ?..... Faire un ballet, au contraire, c'est oublier tout cela et être oublié de chacun ! On ne travaille plus, on s'amuse. Ce n'est plus l'humiliation de se sentir inférieur à son œuvre ; c'est l'orgueil de se savoir au-dessus de sa besogne et de se dire : Voilà des choses charmantes ! je les pourrais garder pour mon opéra..... Mais bah! soyons bon prince avec le public ; Buckingham, à la cour du roi de France, ne daignait pas ramasser les diamants qui, se détachant de son manteau, roulaient sur le tapis. Imitons-le..... » Adam était-il aussi sévère qu'il voulait bien le dire en fait de motifs pour ses airs d'opéras, et puis ne goûtez-vous pas l'ironie du sort qui, entre toutes ses œuvres, élève après sa mort précisément celles pour lesquelles il affectait tant de détachement ? Par pure comédie, entendez bien ; car s'il avait vraiment pensé ce qu'il écrivait là, il n'aurait pas composé *Giselle :* il s'en serait tenu au *Brasseur de Preston.*

Donc, pour en revenir à *Gretna-Green*, le

plus joli morceau de tout l'ouvrage et celui sur lequel ne dansent précisément ni Mlle Beaugrand, ni Mlle E. Fiocre, les deux premiers sujets; c'est la scène du colin-maillard. Après cet épisode, joliment réglé par M. Mérante, le ballet est comme terminé et le divertissement final pourrait être retranché sans grand dommage. Ce tableau militaire n'est qu'un prétexte pour habiller en highlanders tout le corps de ballet, qui manœuvre avec une précision douteuse et simule de terribles combats sous le commandement de Mlles Montaubry, Stoïkoff, Piron et Invernizzi, qu'on voit si souvent sous le costume masculin; ce sont, à vraiment parler, les *femmes-hommes* de l'Opéra.

II

PICCOLINO

Avril 1876.

M. Victorien Sardou n'aime pas à laisser ses différents ouvrages improductifs, et quand ils ont fini de lui rapporter de l'argent sous une forme, il les modifie ou les corrige et les offre à quelque autre théâtre, en attendant peut-être une troisième transformation. Il a arrangé sa comédie des *Prés Saint-Gervais* en opérette pour M. Lecocq, il a rebâti son *Don Quichotte* en opéra bouffe pour M. Offenbach, il a, dit-on, transformé *Patrie* en grand opéra pour M. Verdi; enfin, avant de disposer lui-même son *Piccolino* en opéra-comique pour M. Guiraud, il en avait autorisé l'adaptation en opéra italien pour Mme de Grandval. La comé-

Mon cher Schœnewerck

Mon voisin Lemoine a déjà envoyé
fois chez moi aujourd'hui pour avoir
réponse au petit mot ci-joint. Je ne
is quelle importance il peut attacher
es quelques mesures pour 2 violons.
cependant il m'offrait de les éditer,
ne voudrais pas rendre une réponse avant
vous en avoir parlé, si peu qu'il soit
chez en elle-même. Dites moi donc
je pourrais donner le morceau dans le
où il me serait demandé. Je viendrai
ain prendre votre réponse.

Mille amitiés

Vincent d'Indy

die originale de M. Sardou fut représentée au Gymnase en 1861, et elle obtint un grand succès, grâce au jeu si touchant de Mlle Victoria; quant à l'opéra de Mme de Grandval, il fut joué au Théâtre-Italien en janvier 1869, et, par un singulier contraste, c'était Mlle Krauss, aussi grande de taille que de talent, qui tenait le rôle du jeune bambin, vendeur de statuettes, le tendre et doux Piccolino.

On a formulé contre cette comédie ainsi arrangée en opéra-comique plusieurs reproches que je ne trouve pas également fondés; on a critiqué l'exubérance du mouvement, le trop grand nombre de personnages, la dispersion de l'intérêt, la pluralité des épisodes secondaires, le désaccord des deux derniers actes avec le premier, la teinte mélodramatique de la fin, etc. Mais tous ces points à discuter, qui peuvent être autant de fautes contre la bonne construction d'une pièce, plaisent fort au public et aideront pour une large part au succès, — si succès il y a, — et je ne crois pas que les auteurs, le musicien comme les librettistes, aient cherché autre chose. Il y a un reproche plus sérieux à leur adresser : c'est d'avoir cru que toute la partie comique de leur pièce — et elle est fort longue — pouvait être remplie de plaisanteries de rapin et de charges d'atelier. Ces sortes de farces, déjà assez peu amusantes dans une pièce en prose, s'alourdissent singulièrement quand on les met en vers, même d'une main aussi exercée que celle de M. Nuitter, et la musique les rend encore plus ennuyeuses :

un ou deux airs sur ce ton, c'est assez ; mais deux actes pleins, c'est trop.

Il y a un genre de plaisanterie que j'apprécie médiocrement : le musicien Musaraigne, qui est le boute-en-train de la bande, est censé faire de la musique détestable, charivarique. Il a surtout la prétention de tout dépeindre par les sons, — l'idée pouvait être comique il y a quinze ans, mais elle ne l'est plus depuis que M. Saint-Saëns a entrepris cette tâche avec toute l'ardeur d'un esprit que les exagérations n'effrayent pas, — et à diverses reprises M. Guiraud a dû donner des exemples de cette musique qui met en fuite les compagnons de Musaraigne. Or, faire en musique la parodie d'une musique quelconque est chose presque impossible ; Berlioz y a échoué dans son *Amen* de *la Damnation de Faust,* car pour se railler du style fugué, il a écrit une belle et bonne fugue, à laquelle il ne manque qu'une chose : l'accent ironique que le musicien croyait y mettre. M. Guiraud a également échoué dans *Piccolino,* et tous les morceaux qu'il attribue à Musaraigne sont simplement vulgaires, sans avoir rien d'extravagant, notamment sa sérénade avec claquements de langue imitant la guitare, qui peut être de la musique bouffe assez commune, mais qui ne fait nullement pousser les hauts cris. Il faut vraiment que Frédéric ait les oreilles bien délicates pour se les boucher à si bénin concert.

M. Sardou a su tirer bon parti de cette donnée assez dramatique : une jeune orpheline, recueillie chez un pasteur protestant de la Suisse, qui s'est

laissé tromper par un séducteur infidèle, et qui, apprenant par hasard qu'il est à Rome, s'enfuit pour le retrouver, prend des habits d'homme pour le pouvoir approcher sans crainte, le suit avec un dévouement sans bornes, lui sauve même la vie dans un guet-apens et parvient à lui inspirer autant d'affection et d'amour qu'elle en éprouve elle-même; elle se démasque alors et Piccolino redevient Marthe.

L'ingénieux auteur a trouvé l'idée première de sa comédie dans la *Claudine*, de Florian. En rappelant cette lointaine origine, quelques écrivains aventureux ont parlé de « l'opéra-comique » de Florian. C'est là une erreur : Florian a écrit *Claudine*, « nouvelle savoyarde », comme il a composé *Selmours*, « nouvelle anglaise », et *Camiré*, « nouvelle américaine », etc..., mais jamais il n'a écrit d'opéra-comique de ce nom. C'est Deschamps qui bâtit sur cette nouvelle certain opéra-comique en un acte, *Claudine ou le Petit Commissionnaire*, qui fut mis en musique par Bruni et représenté à Feydeau le 6 mars 1794 — l'année même de la mort de Florian; — mais celui-ci n'est pas plus l'auteur de cet opéra-comique qu'il n'est celui de la comédie en trois actes, *Claudine*, découpée aussi dans sa nouvelle par Pigault-Lebrun et jouée au Théâtre-Montansier le 15 juillet 1797.

Dans la nouvelle de Florian, le séducteur est un voyageur anglais; dans la comédie de M. Sardou, c'est un jeune peintre français, peut-être un prix de Rome, — ce qui donne lieu à quantité de

facéties d'artistes — et la scène se passe à Rome au lieu de Turin, — ce qui a permis à M. Guiraud d'introduire, au troisième acte, ce brillant *Carnaval*, sur le succès duquel il vit depuis quatre à cinq ans. La nature et le tempérament de M. Guiraud le portent vers la musique légère ou tempérée plutôt que vers le grand opéra; mais cette disposition une fois constatée, il me paraît regrettable que l'auteur ne cherche pas davantage à épurer ses idées.

Je l'ai dit à propos de *Madame Turlupin* et de son ballet de *Gretna Green* : il a l'inspiration facile, mais il doit accueillir aisément tous les motifs qui lui passent par la tête. C'est après les avoir jetés sur le papier qu'il s'efforce de les améliorer par la distinction de l'harmonie ou la curiosité des accompagnements : la mise en œuvre, en effet, est habilement faite, et telle idée très vulgaire est quelquefois sauvée par l'agrément de la facture, mais c'est l'exception. Je citerai seulement dans les deux actes, remplis d'airs plus ou moins joyeux, le duo du portrait, entre Frédéric et Piccolino, dont toute la première partie suit bien l'expression de la parole (la fin est très médiocre); les couplets : *Qui frappe à l'atelier?* pour la réception de Piccolino dans la grande confrérie des artistes; d'heureux développements sur la chanson : *Il était une bergère*, et quelques passages du duo entre les deux femmes rivales.

Le premier acte, qu'on a généralement trouvé monotone et gris, est de beaucoup le meilleur comme pièce et comme musique. Cet intérieur

patriarcal, les gais préparatifs du repas de Noël, les rires joyeux des jeunes filles contrastant avec la tristesse rêveuse de Marthe, l'arrivée des voisins, le compliment du petit Jost à son grand-père, le cortège des mages, guidés par l'étoile, défilant devant le pasteur entouré de ses enfants et petits-enfants ; l'interrogatoire paternel de Marthe par le pasteur, qui lui arrache l'aveu de sa faute ; enfin, la fuite de celle-ci, tandis qu'éclatent au loin les cris des enfants autour de l'arbre de Noël : tout cela formait un tableau favorable à mettre en musique, et le compositeur l'a bien traité d'un bout à l'autre, sans grande élévation d'idée, mais dans une teinte modérée qui convenait bien au sujet. Il y a plus de vraie musique dans ce seul acte que dans tout le reste de la pièce. Le joli trio-quatuor du début, le récit et la cavatine de Marthe, *Noël, déjà !* puis le grand chœur des mages, tout cela est juste de sentiment et d'expression. J'aurais voulu, pour clore dignement l'acte, que l'*arioso* du pasteur fût moins rebattu, et que le morceau de la fuite de Marthe fût plus développé pour accentuer le côté dramatique de ce finale ; mais tel qu'il est, cet acte est très satisfaisant. Ce seront pourtant les autres qui établiront le succès, si cet ouvrage obtient définitivement la faveur du public.

Mme Galli-Marié est bonne dans ce rôle à double face, qui n'est pas sans analogie avec celui de Mignon ou du page Kaled dans *Lara ;* mais elle n'y est pas aussi remarquable, tant s'en faut, que dans *Carmen*. M. Léon Achard, l'enfant pro-

digue rentrant au bercail, n'était guère en voix le premier soir, car il a faibli plus d'une fois; M. Barré est assez amusant dans Musaraigne, et M. Ismaël plein d'onction dans le rôle du pasteur Tidmann. Il reste encore dix à douze rôles de moindre importance convenablement tenus; mais il me faudrait nommer tous les interprètes si j'en nommais un seul, à commencer par le jeune couple Duvernoy, et sans parler des danseuses, du metteur en scène et du décorateur, du costumier et du directeur, qui ont tous fait de leur mieux. Ce mieux est assez souvent bien.

III

GALANTE AVENTURE

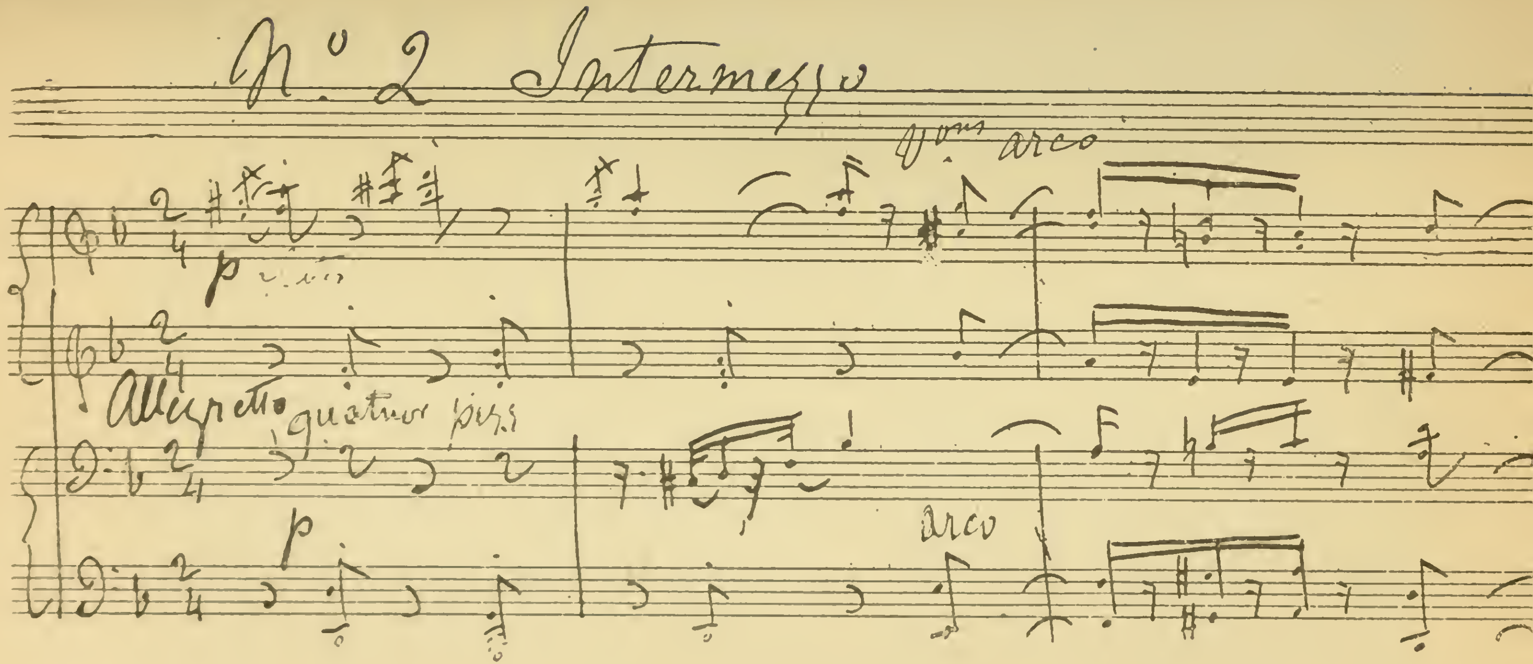
Mars 1882.

Voilà bientôt deux ans, sinon plus, qu'on parlait de *Galante Aventure* et qu'on annonçait l'apparition de cet opéra-comique comme étant très prochaine. Est-ce bien l'encombrement du répertoire ou le succès prolongé des pièces nouvelles qui a empêché M. Carvalho de tenir plus tôt sa promesse? Il n'importe, aujourd'hui que l'ouvrage a vu le jour et qu'il a gagné, pour avoir attendu, des interprètes meilleurs ou plus appréciés du public (ce qui n'est pas toujours la même chose) que ceux primitivement choisis. En cela, M. Guiraud n'a eu que la récompense du sacrifice héroïque accompli par lui lorsqu'on lui demanda d'abord de céder son tour, l'année dernière, à la partition posthume d'Offenbach, puis d'orchestrer lui-

même *les Contes d'Hoffmann*, d'aider ainsi d'une façon très sensible à leur vogue et de retarder d'autant son propre opéra. Combien peu de musiciens en eussent fait autant !

Pendant ces retards successifs, les deux auteurs du livret n'arrêtaient pas de le revoir, de le corriger, de l'adoucir au gré du directeur, que le titre effarouchait peut-être encore plus que le fond. Ne fut-il pas longtemps question de le changer pour un autre moins vif, moins cavalier, mais plus conforme aux us de la maison ? Si celui-là resta, c'est apparemment qu'on n'en trouva pas d'autre. Un titre ne suffit pas, et, par malheur, les auteurs, MM. Louis Davyl et Armand Silvestre, n'ont rien trouvé d'autre que l'intitulé. Leur pièce aurait-elle été plus amusante en opérette, ainsi qu'ils voulaient d'abord la faire ? Il est permis d'en douter. Elle eût été plus grossière, à coup sûr, mais non plus ingénieuse ou plus intelligible ; en tout cas, elle aurait toujours été complètement dénuée d'intérêt. Les personnages entrent, sortent, rentrent, s'en retournent sans que rien les y oblige, si ce n'est un air à chanter, une réplique à donner ; c'est un procédé des plus enfantins. Qu'importe, après tout ? pensent les auteurs ; on a bien fini par comprendre *Jean de Nivelle*, on comprendra tout aussi bien *Galante Aventure*. Et dire que les inventeurs de ces deux ouvrages, sans parler de bien d'autres librettistes, en tête desquels il faut placer M. Jules Barbier, font sûrement fi de Scribe et consorts !

Faut-il résumer en deux mots cette pièce insi-


N.° 2 Intermezzo
p
Allegretto
quatuor pizz.
p
arco
arco

pide? Un capitaine de reîtres, Urbain de Bois-Baudry, qui s'est couvert de gloire à Marignan, rentre à Paris juste à point pour délivrer une femme que des malandrins enlevaient pour le compte d'un galant suranné. Le beau capitaine la reconduit chez elle et s'y oublie un peu trop longtemps. Il ne penserait plus à cette amourette d'un soir si certain poète meurt-de-faim, coupe-jarret à ses moments perdus, ne lui révélait que cette dame est la comtesse Armande de Marsay; or, le bel Urbain est amoureux depuis longtemps de la comtesse, laquelle est devenue veuve et n'a pas la moindre faiblesse à se reprocher. A cette révélation qui le confond, Urbain court chez Armande et lui fait une scène épouvantable en l'accablant d'injures pour un crime dont il est seul coupable après tout ; la comtesse, interloquée mais digne, marque un profond chagrin de voir le cerveau du beau capitaine ainsi fêlé. Cette interminable dispute entre amoureux pourrait ne jamais finir si l'on ne découvrait par hasard que la servante Gilberte, instruite du guet-apens, s'était substituée à sa maîtresse, et qu'elle a eu tous les agréments ou désagréments de l'aventure. A la fin se place une scène d'explications où tout s'embrouille à plaisir, véritable scène de vaudeville et qui fait rire, mais dont la véritable place est à l'Athénée-Comique et que M. Montrouge enlèverait par habitude encore mieux que M. Grivot.

M. Ernest Guiraud en est peut-être encore à son coup de maître; il n'en est plus à son coup d'essai. Son opéra-ballet du *Kobold*, l'opéra-co-

mique de *Madame Turlupin*, le ballet de *Gretna-Green* et surtout sa partition de *Piccolino*, dont le premier acte était d'une si jolie couleur, lui ont acquis une place en vue au théâtre. Il en occupe aussi une excellente au concert depuis que son brillant *Carnaval* le mit en évidence du jour au lendemain ; cela se passait aux Concerts populaires, en janvier 1872. Mais n'insistons pas là-dessus. Ses succès au Cirque d'Hiver ou au Châtelet pourraient lui nuire aujourd'hui que certains journalistes ont décrété, touchant la *Namouna*, de M. Lalo, qu'il n'était pire recommandation pour un musicien que d'avoir écrit d'abord de la musique symphonique et réussi dans les grands concerts.

Plaisanterie à part, M. Guiraud est un artiste aussi distingué que modeste. Il sait son métier à merveille et connaît à fond toutes les ressources de son art ; il ne trouve pas de mélodies bien originales et les cueille un peu partout, de même qu'il ne paraît pas avoir d'idées très arrêtées sur tel ou tel genre de musique dramatique ; mais ce qu'il produit est toujours écrit avec élégance, et la façon dont il sait présenter des motifs peu saillants par eux-mêmes leur donne un ragoût particulier. Il ne faut pas s'attendre avec lui à quelque œuvre empreinte d'un cachet tout personnel ou même écrite avec une logique serrée en visant toujours un idéal très précis. Au contraire, il va de droite et de gauche, écrivant tantôt de gracieux morceaux genre opéra-comique d'Auber, tantôt un grand finale à l'italienne, ailleurs des romances

et duos d'amour selon la formule *gounodique* ou certains couplets que ne désavouerait pas M. Lecocq. En somme, et pour tout dire en un mot, M. Guiraud, qui apprit naguère au Conservatoire tout ce qu'il est possible d'apprendre, y enseigne aujourd'hui tout ce qu'il apprit naguère et sera nommé quelque jour membre de l'Institut, aussi bien que le furent Reber et François Bazin. La prédiction n'est pas pour lui déplaire, à lui si modeste et si réservé.

Dans sa nouvelle partition, je fais bon marché du finale dramatique du deuxième acte et des airs ou duos plus ou moins passionnés chantés par Armande et Urbain. Outre que ces morceaux sont bien enflés, bien pompeux pour les épisodes qu'ils doivent traduire, un musicien plus riche de savoir que d'idées doit forcément mieux réussir dans les morceaux de facture, où tel détail piquant, tel effet de rythme ou d'orchestre enlève le succès, que dans des pages qui réclameraient un souffle puissant, une large inspiration. De plus, le peu de valeur de l'idée première ou sa parenté plus ou moins proche avec telle œuvre antérieure et supérieure est toujours beaucoup plus sensible dans les morceaux de grand caractère et de longue haleine que dans les morceaux de scène, où l'ingéniosité des détails sauve assez souvent le musicien. Dans cette longue suite d'airs, duos et trios qui tiennent assez mal à la charpente de la pièce et n'ont pas entre eux de lien réel, je loue avec plaisir le chœur du début, avec les cris des gamins annonçant l'arrivée des soldats, le gracieux

trio pour voix de femmes, des couplets ironiques sur le *mari marri*, plus une jolie sérénade soupirée par le poète affamé Vigile. Au deuxième acte, on peut citer les danses et chansons de la scène du camp, un trio d'hommes bien dessiné et l'air de Vigile en l'honneur du mensonge, un morceau d'une diction très juste et d'une excellente orchestration. L'entr'acte symphonique du dernier acte et l'air de la suivante Gilberte ont aussi leur agrément ; mais la grande scène et le duo dramatique entre Armande et Urbain répètent, sans valoir mieux, leur duo d'amour du second acte ; on y trouve infiniment plus de Gounod que de Guiraud.

Cette partition, qui vaut surtout par les scènes épisodiques et les personnages de second plan, est chantée par les acteurs préférés du public, ainsi qu'ils chantent toujours. Il paraitrait cependant qu'ils progressent tous dans le sens de leurs défauts. Mme Bilbaut-Vauchelet, à laquelle on a fait sur mesure un grand air à roulades, dévie un peu plus chaque jour de la justesse absolue ; il sera trop tard quand elle voudra renoncer aux vocalises ardues et aux grands éclats qui lui cassent la voix. M. Talazac, alourdi et engraissé, a toujours sa belle voix et lance des *la*, des *si* qui transportent la salle ; enfin, M. Taskin, bon comédien et qui sait un peu trop l'être, n'a la voix timbrée ni en haut ni en bas. Ce qui lui convient, c'est de dérouler lentement une phrase arrondie à l'italienne ; il est là tout à son affaire. A citer aussi M. Grivot, vraiment drôle en vieux coureur de

ruelles, et Mlle Chevalier, dans le rôle de la suivante dévouée à toute extrémité.

Les costumes sont suffisamment exacts (ai-je dit que la pièce se passait sous François Ier ?) et les décors, qui donnent plusieurs aspects de l'ancien Paris, sont des plus soignés. Mais pourquoi, d'après l'orientation de Notre-Dame, avoir placé l'hôtel Saint-Paul sur l'emplacement actuel du Jardin des Plantes et de l'Entrepôt des vins ? Il était tout juste en face, de l'autre côté de la Seine, au quai des Célestins, non loin de l'Arsenal. Quand on veut faire de l'histoire en décors, au moins faudrait-il connaître un peu le vieux Paris.

THÉODORE DUBOIS

I

LE PARADIS PERDU

Novembre 1878.

Après avoir commencé cette saison-ci comme il avait terminé la précédente, c'est-à-dire en jouant, devant un public qui n'en a jamais assez et qui revient toujours plus nombreux chaque dimanche, *la Damnation de Faust*, parvenue ainsi à sa dix-huitième audition, M. Colonne a dû changer son programme. Il a fait alors exécuter les deux œuvres couronnées au concours musical institué par la ville de Paris il y a déjà deux ans, concours qui se répétera dorénavant tous les vingt-quatre mois et dont c'était le premier résultat : un résultat double et doublement précieux.

Il s'agissait, vous le savez, d'une composition pour chœurs et orchestre, une sorte de drame lyrique-oratorio, tenant à la fois du théâtre et du concert, exactement comme sont la plupart des œuvres vocales de Berlioz, dont l'influence, aujourd'hui souveraine, domine jusque dans les jurys dont il fit si souvent partie, de son vivant, sans y exercer le même empire à beaucoup près. Dans ce concours municipal, on s'était sagement

dispensé de prendre toutes les précautions usitées en pareil cas pour cacher aux juges les noms des concurrents, puisque ces mesures, qu'on assure toujours devoir être parfaites, ne trompent jamais personne; et comme chaque compositeur avait pu concourir avec une œuvre qu'il eût déjà en portefeuille, sans être forcé d'en écrire une entièrement nouvelle sur un texte imposé, on connut bientôt dans le monde musical et à l'entour les noms des principaux concurrents, puis ceux des futurs lauréats.

Nul n'ignorait, par exemple, que M. Benjamin Godard avait présenté au concours un *Tasse* et M. Théodore Dubois un *Paradis perdu*, de sorte que lorsqu'on apprit que deux ouvrages portant ces titres émergeaient de la masse des partitions, on sut tout de suite quels seraient les heureux vainqueurs. Il fut un moment où la commission, perplexe entre deux ouvrages de style différent, mais de mérite égal, attendait avec impatience le retour d'un de ses principaux membres, alors en tournée artistique, pour se départager. Mais celui-ci ne put probablement que partager l'indécision générale, car, durant six tours de scrutin, les deux ouvrages furent maintenus sur la même ligne : il aurait été bien inutile de pousser plus loin. Ce concours fut donc jugé en quelque sorte à la bonne franquette et sans vaine affectation de mystère, et cependant c'est presque le seul qui ne soulève aucune protestation. Quel meilleur exemple à suivre pour tous les jurys à venir ? Car, tant qu'on s'occupera de musique en France il y

aura toujours des concours, des jurys, et, qui mieux est, — des concurrents.

« M. Théodore Dubois est encore un jeune compositeur, écrivais-je il y a cinq ans, à propos de *la Guzla de l'Émir*. Bien que la fortune lui ait moins souri qu'à plusieurs de ses camarades, il a, parmi les artistes et les amateurs, la réputation méritée d'un travailleur, qui ne sacrifie rien de ses goûts pour la musique sérieuse. C'est un musicien ayant un juste respect de lui-même. Cette partition, la première que M. Dubois produise aux feux de la rampe, est habilement travaillée et fouillée avec art; l'horreur du banal et la recherche de l'original et du poétique, deux qualités fort louables chez un musicien comme chez tout artiste créateur, y percent à chaque page. Si la richesse de l'inspiration répondait au fini de la mise en œuvre, ce petit ouvrage serait tout à fait charmant; mais M. Dubois, tout en rencontrant de gracieuses idées qu'il s'entend surtout à encadrer dans une orchestration ingénieuse, n'a pas encore su dégager son originalité propre des influences de ses maîtres ou de ses modèles : il est cependant encore assez jeune pour qu'on ne désespère pas de le voir bientôt affirmer son indépendance. »

Y est-il [arrivé avec *le Paradis perdu*? Mon Dieu, non. Cette œuvre est assurément la plus considérable que M. Th. Dubois ait encore écrite, et si elle ne témoigne pas d'un talent très personnel, d'un idéal bien arrêté, elle prouve au moins que c'est là un artiste sérieux, connaissant

à fond toutes les ressources du métier et capable d'écrire une partition, très monotone par le choix même du sujet, mais qu'on écoute sans ennui comme sans fatigue, alors même que l'auteur, à court d'idées nouvelles, répète un peu celles exprimées par d'autres avant lui en les ornant d'un travail orchestral toujours intéressant. Le livret de M. Édouard Blau est parfaitement insignifiant, bien que l'auteur assure l'avoir découpé dans le poème de Milton, et la musique se ressent naturellement de ce contraste incessamment répété entre les éclats de rage des damnés et les chants séraphiques des bienheureux, y compris la peinture des premières amours d'Adam et Ève. En général, M. Dubois a mieux traduit les passages qui réclamaient de l'énergie et du mouvement, peut-être parce que c'est précisément dans ces endroits que le maniement habile des agents sonores et la parfaite entente de l'instrumentation sont plus nécessaires que l'inspiration proprement dite.

Dans les choses de pur sentiment, au contraire, en particulier dans le duo entre Adam et Ève, on découvre trop le simple travail de facture, emprunté, il est vrai, au musicien français le plus célèbre aujourd'hui, mais qui ne produit pas l'impression suave et chaste qu'on en attend. L'intervention répétée de l'archange Michel, au nom du Très-Haut, est toujours bien rendue, surtout dans la sombre prédiction finale. Le duo de la tentation entre Ève et le démon renferme aussi quelques phases expressives, mais les deux

meilleurs morceaux sont l'introduction symphonique au tableau du paradis terrestre et surtout la mélodie attristée du démon, qui rappelle, par le sentiment concentré qu'elle exprime, le célèbre andante de Méphisto : *Voici des roses*, de *la Damnation de Faust*. Encore un exemple, et très frappant celui-là, de la souveraine influence de Berlioz.

M. Lauwers a bien soupiré cette cantilène, mais il manque d'énergie et d'accent dans le reste du rôle. Mlle Howe, une Ève impassible, a fait valoir une voix assez pure, tandis que M. Furst (Adam) laissait trop souvent la sienne s'égarer. Ce dernier avait donc de l'émotion pour deux, mais ce n'est jamais en musique que le système des compensations, cher à Azaïs, trouvera sa juste application. La conclusion de cet article, en ce qui concerne M. Dubois, est qu'il a montré assurément une ambition honorable en prétendant remplir un cadre aussi vaste, mais que le talent le plus exercé ne suffit pas à traduire de si grandes choses; le génie seul y pourvoirait, et le génie ne court pas les écoles, — non plus que les rues. Ce qui explique pourquoi M. Dubois, tout en faisant œuvre d'artiste intelligent, est resté sensiblement inférieur au sujet qu'il avait choisi et dans lequel MM. Rubinstein, Félicien David, Massenet, d'autres encore, s'étaient, avant lui, si complétement noyés.

II

LA FARANDOLE

Décembre 1883.

La Farandole est un grand ballet fantastique, ainsi qu'on pouvait s'en douter. *La Korrigane* en était un autre et *Yedda* un troisième; inutile de remonter plus haut. Le fantastique est l'élément presque indispensable d'un grand ballet et l'on aurait rapidement compté ceux qui se déroulent simplement sur terre et sans l'intervention d'une fée, ondine ou willi quelconque. Ici, le livret s'inspire un peu de *Robert le Diable* et beaucoup de *Giselle :* ce n'est pas un reproche, au moins, que je fais aux auteurs, car il serait difficile de choisir deux meilleurs modèles du fantastique en ballet que les séductions des nonnes et les tournoiements affolés des willis. Même en admettant qu'ils n'aient pas choisi ces modèles de propos délibéré, MM. Gille et Mortier, très versés dans les choses de théâtre, ont sûrement discerné ces points de ressemblance et n'en ont pris cure : ils ont aussi bien fait.

En deux mots, voici le sujet de leur ballet, qui se passe en plein XVIII^e^ siècle, aux environs d'Arles. Vivette, fille du riche fermier Rémy, aime Olivier qui le lui rend bien; mais Olivier n'a pas le sou et lorsqu'il se risque à demander la main de Vivette, le père Rémy l'éconduit peu civilement. Olivier se désespère et nous nous désespérons tous avec lui, lorsqu'un vieux men-

Mon cher Vizentini

Ma femme désire beaucoup entendre Giralda. Est-ce indiscret de vous demander 3 places pour demain, que vous auriez la bonté de remettre à notre ami Mr Vergnon, lequel se chargerait de nous les apporter ?

Merci d'avance et Bien à vous

Th. Dubois

Lundi 30 8bre 96

Votre petit cousin s'est présenté avec un mot de vous et je lui ai fait bon accueil comme vous pensez — à lui de travailler !

diant, Maurias, auquel Olivier et Vivette ont sauvé la vie, s'approche et lui promet partie gagnée s'il résiste à l'épreuve enchantée. Il faut, nouveau Robert, qu'Olivier passe une nuit dans les arènes d'Arles et résiste aux séductions des âmes infidèles, autrement dit des jeunes filles qui, comme les willis de *Giselle*, ont trop aimé la danse en leur vie et sont mortes de danser. Olivier résiste à toutes les séductions, à l'ivresse aussi bien qu'à la volupté; mais quand Cigalia prend pour le fasciner la figure de Vivette, il succombe et se laisse enlever un anneau que sa fiancée lui a donné, tandis qu'une farandole diabolique se déroule autour de lui. Le pauvre Olivier n'en persiste pas moins dans ses projets de mariage; mais au moment même où il va pour épouser Vivette, Cigalia paraît, réclamant les droits que lui donne l'anneau nuptial. Maurias, alors, se dévoue et attirant la willi jusqu'au sommet d'un rocher en battant la farandole sur son tambourin, il la saisit et se jette avec elle dans le torrent, assurant au prix de sa vie le bonheur de Vivette et d'Olivier.

Cette fin rappelle aussi le ballet du *Preneur de rats*, que Théophile Gautier devait broder sur la légende allemande et dont M. Massenet aurait écrit la musique; il ne la fera probablement jamais. M. Théodore Dubois a été plus heureux que son illustre et jeune ami puisque ses collaborateurs ne lui ont pas faussé compagnie; aussi s'est-il mis de tout cœur à la besogne et a-t-il écrit une partition qui ne fera pas mauvaise figure

à côté des partitions de ballet courantes. Aujourd'hui qu'on demande à la musique de danse une contexture symphonique et une orchestration suffisamment travaillée, il n'est pas étonnant qu'on ait recours, pour les écrire, à de véritables musiciens, rompus à toutes les difficultés du métier.

MM. Léo Delibes, Widor et Théodore Dubois répondent tout à fait au goût très marqué du public en ce sens. Seul, M. Édouard Lalo a voulu trop bien faire, il a dépassé le goût du jour et, comme il n'est rien de plus dangereux que de servir aux gens mieux que ce qu'ils demandent à telle ou telle heure, on l'a très justement puni de ce naïf excès de zèle, de son trop bel amour de la musique originale et colorée, en sifflant *Namouna*. Peu s'en est fallu, paraît-il, que M. Dubois ne tombât dans une pareille erreur, sans plus profiter de la leçon donnée à son devancier. Heureusement qu'on s'aperçut assez tôt de sa méprise et qu'on recula la représentation pour qu'il pût retravailler sa partition; il a dû, dit-on, donner plus de vivacité à ses mouvements de danse : il y avait trop de délicatesse et de *pianos*, qu'il lui fallut renforcer en faisant doubler le chant par divers instruments à l'unisson. Le malheureux musicien répugnait à employer ces procédés vulgaires pour remédier au manque de sonorité de la salle, et quand on le contraignit à s'exécuter : « Nous ne sommes pourtant pas à l'Eden! » s'écria-t-il avec désespoir.

En général, et sans entrer dans le détail des

divers pas, qui ne représenteraient pas grand'-chose au lecteur, je dirai qu'on retrouve en cette partition les qualités de facture correcte et de judicieuse orchestration propres à M. Dubois, sans agrément imprévu ni vive originalité. La grande scène féerique, autrement dit tout le deuxième acte, est habilement écrite dans la manière de Weber et de Mendelssohn; puis dans certain épisode comique du premier acte, on trouve un ressouvenir des scènes de *Coppélia*. Que s'il fallait absolument détailler quelques morceaux pour être agréable à l'auteur comme aux gens qui se contentent de titres tout secs, je citerais le pas des tambourinaires et la valse des olivettes, la bacchanale et la valse des âmes infidèles, enfin le grand ensemble de la farandole fantastique. En somme, et puisque c'est là, présentement, le vrai critérium de la musique de danse, on pourra tirer de *la Farandole* une Suite d'orchestre attrayante ainsi qu'on l'a pratiqué pour *Sylvia*. M. Lalo l'a fait aussi pour sa *Namouna*, et, comme elle avait été sifflée, il en a tiré deux Suites d'orchestre au lieu d'une. Il fallait bien qu'il obtînt réparation de cet échec immérité.

La chorégraphie de M. Mérante est comme la musique de M. Dubois, plus correcte qu'originale: n'empêche qu'elle est infiniment supérieure à tout ce qu'on nous offre aux environs de l'Opéra, sous les titres, qui changent seuls, d'*Excelsior* et de *Sieba*. Ce danseur émérite a trouvé avec et pour Mlle Mauri des pas très curieux que celle-ci danse avec une mutinerie adorable. Elle est tout

à fait charmante dans ce rôle de Vivette et répand la gaieté autour d'elle. Ah! c'est vraiment une belle chose pour une artiste, danseuse ou autre, que de posséder pleinement l'oreille ou les yeux du public : quoi qu'elle essaye ou qu'elle imagine, on la fête, on l'acclame, on l'applaudit.

Dès le lendemain de la représentation, M. Th. Dubois a écrit à M. Altès la lettre de remerciements et de félicitations traditionnelle. Il lui apprend qu'il est un grand chef d'orchestre et que ses musiciens sont les gens les plus consciencieux du monde. Chef et musiciens doivent être absolument fixés sur leur compte réciproque, et le *satisfecit* intéressé de M. Dubois a dû bien les divertir.

III

ABEN-HAMET

Décembre 1884.

... Donc *Aben-Hamet* a vu le jour.

L'Opéra-Italien, qui se sent près de crouler malgré les innombrables abonnés qu'il assure avoir et qui ne l'empêchent pas de faire relâche aussi souvent qu'il peut, se met à faire les doux yeux à la fois à l'État et à la ville de Paris. D'une part, pour obtenir quelque subvention du ministère, il vise à se transformer en Théâtre-Lyrique et représente des ouvrages nouveaux de compositeurs français, ce qui est la négation complète de son titre et de son but musical; d'autre part, pour agripper tout ou partie des trois cent mille

francs demeurés sans emploi par suite de la ruine de l'Opéra-Populaire, il imagine de faire la cour au Conseil municipal et de donner des représentations populaires, la turlutaine du moment, où l'on peut entendre à vil prix *il Trovatore* et *la Traviata*. De façon qu'un fauteuil coûte un jour 25 francs et le lendemain 25 sous. Cette transformation de l'Opéra-Italien, de si aristocratique et luxueuse mémoire, en un faux Théâtre-Lyrique, accessible, un jour ou deux par semaine, aux plus modestes spectateurs, est un signe des temps et démontre aux moins clairvoyants qu'une pareille entreprise n'a plus de raison d'être à notre époque. Au point de vue musical, c'était depuis longtemps jugé ; mais du moment qu'elle ne peut même pas réussir comme réunion mondaine, où la musique est seulement un prétexte, il n'y a plus qu'à éteindre le lustre et à fermer les salons.

Quoi qu'il advienne enfin, que l'Opéra-Italien disparaisse ou qu'il continue à vivre en se transformant en Théâtre-Lyrique, il n'en aura pas moins représenté l'*Aben-Hamet* de M. Théodore Dubois, après tant et plus de remises et de tribulations. Cet opéra français, travesti pour la circonstance en langue italienne, est le premier grand ouvrage lyrique de M. Th. Dubois. Voilà seulement un an, depuis son ballet de *la Farandole*, que la presse dite à informations a découvert ce compositeur. Combien de fois depuis treize ans que je fais métier de critique, ai-je eu l'occasion de parler de M. Dubois, d'apprécier son talent correct et distingué, mais peu personnel,

ses mérites comme professeur et sa modestie comme homme, à l'occasion soit de ses *Sept Paroles du Christ* et de son *Paradis perdu*, soit de sa *Guzla de l'Émir* à l'Athénée-Lyrique et de son *Pain bis* à l'Opéra-Comique, en dernier lieu pour *la Farandole* à l'Opéra! Tout ce que j'ai dit et répété de lui dans ces différentes occasions m'autorise à ne pas trop insister aujourd'hui, car ce grand opéra n'est que la répétition allongée des sérieuses qualités acquises par le travail et des médiocres dons naturels qu'on pouvait observer dans les précédents ouvrages du même compositeur. Seulement, ceux-ci étaient beaucoup moins longs et, pour les musiciens de cette catégorie, il vaut souvent mieux s'en tenir aux productions de courte haleine et de second ordre. Ainsi *la Guzla de l'Émir* et *le Pain bis*, deux opéras-comiques en un acte, forment certainement le meilleur du bagage musical de M. Dubois, avec l'ouverture de *Frithiof*, une simple ouverture exécutée un dimanche aux concerts du Châtelet. Combien de journalistes allèrent alors l'entendre et combien n'ont pas dédaigné d'en parler!

Est-ce la pauvreté d'un livret absurde et sans aucun intérêt, bâti par un auteur inhabile sur *le Dernier des Abencérages*, de Châteaubriand, — de ce grand Châteaubriand qu'un critique à hautes visées littéraires appelle Auguste, on n'a jamais su pourquoi; — est-ce la hâte que M. Dubois a dû mettre à écrire, à livrer sa musique; est-ce enfin la perspective assez peu réjouissante de travailler pour l'Italie et la nécessité où l'auteur s'est cru

d'adopter les formules italiennes les plus rebattues et qu'il blâmerait sûrement dans les travaux de ses élèves ? Toujours est-il que M. Dubois ne me paraît pas avoir donné dans *Aben-Hamet* tout ce qu'on pouvait espérer de sa science et de son talent. Ou bien, s'il a vraiment montré là tout ce qu'il est capable de produire, il aurait mieux valu pour lui s'en tenir soit au *Pain bis*, soit à *la Guzla de l'émir*. Au moins a-t-il écrit ces deux petites partitions à son aise, en artiste qui se respecte, et sans être talonné par le temps ainsi qu'il le fut pour *Aben-Hamet*, orchestrant tant de mesures à l'heure et ne se révoltant pas contre ce métier de manœuvre : il en devrait rougir.

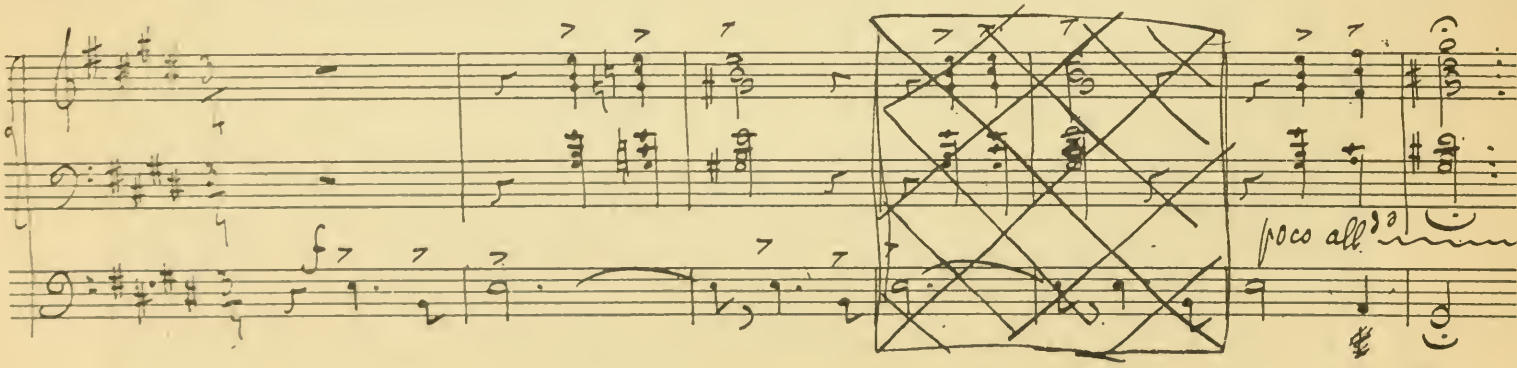
Les ressouvenirs des maîtres les plus divers et des écoles les plus disparates se heurtent sous la plume de M. Dubois, qui n'a pas eu le temps de les discerner, et qui, l'eût-il fait, n'aurait pas eu le temps de les effacer. M. Dubois, professeur, est un peu trop éclectique et dit un peu trop à ses élèves qu'il y a du bon à prendre dans toutes les écoles ; M. Dubois, compositeur, écrit un peu trop comme s'il était son propre élève et qu'il voulût plaire au professeur. Or, les œuvres non homogènes, sans unité, sans idéal précis, qui procèdent un peu de tous les genres et font la risette à toutes les écoles, ne signifient absolument rien en art ; elles sont nulles et comme non avenues. Est-ce à dire, après cela, qu'elles ne puissent pas renfermer de ci de là de jolies choses et qu'il faille tout rejeter en bloc ? Nullement ; mais certains morceaux peuvent émerger sans que l'ouvrage en son

Fantaisie

A Alexdre Guilmant
organiste de la Trinité

Grand chœur sans les Anches de 16p.
et sans octavin au Récit
Claviers accoup. et Tir. du G.O.

Mod^to Maestoso.



entier ait plus de prix, car une œuvre d'art, vraiment digne de ce titre, doit ne pas être seulement une succession de morceaux plus ou moins agréables chacun dans son genre ; elle doit former un tout homogène, élaboré sérieusement, découlant d'une même pensée et visant un but nettement défini. A ces conditions, mais seulement à ces conditions, elle sera, bonne ou mauvaise, une œuvre d'art. Rien de pareil dans *Aben-Hamet*, rien que des airs à la queue leu-leu. C'est ainsi que l'arioso : *Va, retourne à Grenade*, est d'un bel accent, que le début du grand duo entre Aben-Hamet le Maure et Bianca la chrétienne a beaucoup de charme et d'élan. Mais les deux pages saillantes de la partition sont deux petits airs : d'abord, la chanson mauresque de Zuléma, très curieuse et délicatement instrumentée ; ensuite, le duettino de la même avec Alfaïma, tout court, mais exquis et discrètement soutenu par l'orchestre en sourdine. Il suffira d'y ajouter un couplet — ou deux — pour que ce nocturne à la Blangini fasse le tour des salons. Deux jolies bluettes, voilà tout l'opéra de M. Dubois.

Aben-Hamet, c'est M. Maurel — et c'est tout dire. Il ne s'était pas encore offert à nos yeux sous des habits mauresques et devait le regretter. Il est grand, il est large, il est superbe en son costume oriental et joue avec son exubérance habituelle ; il barytonne et ténorise à tour de rôle avec une égale adresse : en un mot, c'est M. Maurel. Autour de lui, point de ténor ; un rôle de basse insignifiant, auquel M. Ed. de Reszké prête un semblant

d'importance, et trois débutantes. La meilleure est Mlle Calvé, qui arrive de Bruxelles : c'est une grande personne douée d'une voix chaude et expressive ; la moins bonne est Mlle Janvier, qui vient de l'Opéra, et dont la voix chevrotante a peu d'aplomb. Entre les deux, je placerais volontiers Mlle Lablache, héritière d'un nom illustre, et dont la voix de mezzo-soprano est d'une sonorité pénétrante. Elle-même a plutôt l'air de la fille que de la mère d'Aben-Hamet, tant elle craint de se vieillir, et quand elle arrive au deuxième acte, Mauresque travestie en bohémienne, elle a tout à fait l'air écossais : on n'est pas plus italien.

Le plus triste en l'affaire est que cet excellent M. Dubois a dû, tout Paris le savait dès le matin, consigner douze mille francs au consulat d'Italie, afin que ces choristes italiens, méfiants comme des Normands qu'ils sont, consentissent à chanter l'opéra d'un compositeur français en place d'*il Trovatore* et de *la Traviata*. Ils ont chanté faux pour douze mille francs. Mais, que me dit-on, qu'on va donner *Aben-Hamet* en langue française et que ces Italiens d'un patriotisme inflexible apportent le plus grand zèle à répéter en français ? Ce beau zèle annonce-t-il un nouvel appel de fonds? Gare à votre bourse, heureux monsieur Dubois !

VICTORIN JONCIÈRES

I

DIMITRI

Mai 1876.

L'opéra de *Dimitri* est dû, pour le poème, à l'auteur de *la Fille de Roland*, mais c'est, paraît-il, une œuvre de sa jeunesse. Il n'a guère, effectivement, que des défauts, à part une ou deux belles scènes copiées sur Schiller et quelques situations dramatiques, mais qui semblent empruntées à différents opéras passablement connus, surtout au *Prophète* et à *Lohengrin*.

Cette pièce, singulièrement décousue, retrace, avec quelques détails romanesques, la prise d'armes du jeune Dimitri Samotzvanetz, se donnant pour le fils d'Ivan IV et prétendant au trône de Russie, se faisant d'abord reconnaître et soutenir par le roi de Pologne, Sigismond, puis marchant contre l'usurpateur Boris Godounof. Dans l'histoire, c'est le tyran qui s'empoisonna en voyant ses troupes l'abandonner; dans la pièce, c'est Dimitri qui tombe frappé d'une balle au moment où il va se faire sacrer tsar dans la cathédrale de Moscou. Celui qui le tue est un comte polonais qui avait excité son ambition et l'avait poussé à la révolte pour élever une certaine

Vanda au rang de tsarine, mais le comte et Vanda voient leur ambitieux projet détruit par Dimitri, qui veut épouser à toute force une jeune fille qu'il aimait avant d'arriver au premier rang, la douce Marina, et ils le tuent au seuil de l'église. La veuve d'Ivan IV, devenue sœur Marthe (Marpha) est une figure assez indécise, conforme d'ailleurs à la vérité historique, car cette malheureuse femme hésite constamment entre le désir de retrouver vivant, de voir monter sur le trône le fils qu'elle a cru assassiné par ordre de Boris, et la crainte de serrer sur son cœur un faux fils, de porter au rang suprême un imposteur. Tel qu'il est, ce personnage, absolument copié dans Schiller, ne manque pas de grandeur lorsqu'il résiste aux suggestions et aux menaces du patriarche Job, l'agent dévoué de Boris, et il n'est pas sans analogie avec la Fidès de Meyerbeer, d'abord dans le duo où cette mère pleure la mort de son fils, tandis que la fiancée de celui-ci l'encourage à espérer, puis, lorsque le peuple entier la presse de demandes et lui crie de reconnaître Dimitri ou de le désavouer.

M. de Bornier, qui aurait vraiment trop de mérite à être modeste après le succès inespéré de sa tragédie à la Comédie-Française, a mis une petite note en tête de son opéra pour remercier d'abord M. Carvalho, qui l'a aidé, paraît-il, à en tracer le plan, puis M. Silvestre « un vrai poète, que sa science de la musique mettait à même d'adapter les vers de *Dimitri* à la grande et savante musique de M. Joncières ». Il est vraiment

bien heureux que M. de Bornier se porte ainsi garant du talent de ses *aides*, — car tout bon entendeur comprendra que cette notule ne relève que de lui-même, — mais pourquoi faut-il qu'il oublie de nommer précisement celui auquel il doit le plus : Schiller ? L'auteur de *Don Carlos* a, en effet, ébauché le plan complet et mis en dialogue au moins les deux premiers actes d'une tragédie de *Démétrius*. Or, tout ce qu'il y a d'un peu saillant chez M. de Bornier se retrouve exactement dans Schiller, qui s'est fait scrupule, au moins, de respecter la vérité historique et de conserver le rôle et le nom des principaux personnages : l'arrangeur français aurait bien pu en faire autant.

Au second acte du drame de Schiller, la veuve d'Ivan est aussi enfermée dans un couvent près du lac Bieloserzk, et elle pleure sans trêve la mort de son jeune fils, tandis que Olga (Marina dans l'opéra français) s'efforce de tourner ses tristes pensées vers le réveil de la nature au printemps. Un jeune pêcheur apporte la nouvelle que les morts sortent du tombeau, que Dimitri est encore en vie; mais Marpha se refuse à croire à tant de bonheur, lorsque l'archevêque de Moscou se fait annoncer de la part du tsar. La scène est absolument identique : mêmes menaces du patriarche, même fierté de l'impératrice, qui déclare que c'est son fils; et lorsque Job est parti en la menaçant du courroux de Boris, semblable monologue où la tendresse maternelle et le doute se livrent combat dans son cœur. Au tableau suivant,

Dimitri arrive avec son armée sur une hauteur en vue des premiers villages russes, et il les salue en ces termes : « Voici le pays qui m'a donné la vie. Pardonne, sol chéri, terre sacrée; et vous, saintes limites que je touche, vous sur qui mon père a gravé ses aigles, pardonnez à votre fils de venir, avec les armées ennemies de l'étranger, renverser le paisible sanctuaire de votre repos; je viens ici redemander l'héritage et le noble nom de mes pères qu'on m'a ravis. » Touchante tirade qui est traduite presque mot à mot dans le *Dimitri* français.

A partir de cet endroit, Schiller n'a plus fait que tracer le canevas de son drame, mais il a indiqué encore deux scènes capitales copiées dans l'opéra. C'est d'abord celle où Dimitri, faisant un dernier appel au cœur de sa mère pour qu'elle le reconnaisse, tombe dans ses bras en la voyant pleurer, et s'écrie : « Ah! précieuses larmes! qu'elles viennent à propos! Laisse-les couler et montre-toi aussi au peuple. » La scène de la mort de Dimitri est, encore, absolument pareille, car voici en propres termes le plan imaginé par Schiller : « On exige une explication formelle de la tsarine. Il faut qu'elle jure sur la croix que Démétrius est son fils. Il lui est impossible de témoigner contre sa conscience avec une telle solennité. Elle se détourne en silence de Démétrius, et veut se retirer. — Elle se tait! crie la foule furieuse; elle le désavoue! Meurs, imposteur! — Et il tombe percé de coups aux pieds de Marpha. » Il faut avouer que M. de Bornier n'a

30 Mars 77

Cher Monsieur

J'ai reçu votre lettre, mais sans la musique qu'elle m'annonçait. Je me mets entièrement à votre disposition, trop heureux de trouver l'occasion de vous témoigner ma reconnaissance pour l'appui que vous aviez l'intention de me prêter lors de mes débuts, il y a dix ans, avec Sardanapale. Je n'ai certes pas oublié que vous aviez fait un article favorable qui devait passer dans le Figaro, et

que vous vous êtes refusé à servir
les inimitiés que je comptais alors
dans ce journal

J'ai annoncé aujourd'hui dans
les Théâtres de la Liberté la
mort de Madame votre mère.
Pour la réclame et le fait-Sans,
reproduits plusieurs fois, il faut
attendre le retour de Gal, qui
a accompagné le corps de son fils
à Marseille. Il sera ici
lundi, et je ne doute nullement
qu'il ne s'empresse de satisfaire
à votre désir.

Agréez, cher monsieur, l'assurance
de mes sentiments les plus distingués

Victorin Joncières

pas dû se mettre en frais d'imagination pour ce drame, et si, d'autre part, le mérite de la versification revient à M. Silvestre, on peut se demander ce qui reste à l'auteur de *la Fille de Roland*.

S'il travaille beaucoup pour lui, M. Joncières ne produit pas beaucoup en public, — de force ou de gré, — mais il met dans chacun de ses ouvrages tout ce dont il est capable, et il a toujours montré d'assez hautes visées. Ne s'étant tourné qu'assez tard vers la musique, après avoir d'abord cultivé la peinture, et ayant dû précipiter ses études pour réparer le temps perdu, l'auteur de *Dimitri* a eu beaucoup de peine à se rendre maître de toutes les ressources de son art. Ses premiers opéras, *Sarnadapale* et *le Dernier Jour de Pompei*, où il y avait certainement beaucoup plus à blâmer qu'à louer, mais qui furent accueillis avec une défaveur exagérée, offrent un curieux exemple du travail opiniâtre entrepris par l'auteur, de ses efforts en tous sens, de l'active élaboration qui devait se faire alors dans son esprit, et qui se traduisait par un singulier mélange de vulgarité et d'élévation, d'incohérence et de juste ordonnance, de formule et d'invention, de convention et de vérité. M. Joncières a dû beaucoup travailler durant les sept ans écoulés depuis le désastre musical de *Pompei*, car sa nouvelle partition marque un progrès très-sensible, et la *Symphonie romantique*, qu'il fit entendre aux Concerts populaires, n'aura pas été un labeur perdu.

C'est certainement le travail d'orchestre qu'il faut le plus louer dans *Dimitri;* c'est par là que

l'auteur a donné du relief à plusieurs de ses récitatifs, qu'il a pu prêter plus de charme à certaines mélodies dont l'idée première n'a rien de bien remarquable. M. Joncières possède certainement aujourd'hui ce qui lui manquait lors de *Pompei* : il tient bien l'orchestre dans sa main et le manie avec aisance; mais il n'est pas également parvenu à dégager sa mémoire des souvenirs si variés qu'on lui reprochait autrefois. S'il n'hésite pas comme critique et s'il a des préférences très-arrêtées, il flotte encore comme musicien entre divers compositeurs qu'il n'admire pas également, à coup sûr, mais qui se représentent avec une égale persistance à sa mémoire et qu'il n'ose pas éconduire : MM. Gounod et Verdi d'abord, mais surtout Meyerbeer et R. Wagner. Cette unité de style est donc bien difficile à acquérir pour qu'un musicien, heureusement doué en somme et qui professe, à tort ou à raison, un si grand dédain pour la musique italienne et l'opéra-comique français, ne s'aperçoive pas de sa faute artistique et de son inconséquence personnelle lorsqu'il entremêle un opéra conçu dans un tout autre ordre d'idées, d'airs ou de finales à l'italienne, de chansons à boire et de couplets légers ou badins dans le ton de l'opéra-comique.

M. Joncières critique a expliqué par avance quelle pensée avait guidé M. Joncières musicien dans la conception de cet opéra : « A l'heure qu'il est, dit-il, la musique dramatique et symphonique semble avoir dit son dernier mot; les dernières œuvres de Beethoven et de Wagner

ont épuisé toutes les combinaisons dont l'art moderne allemand était suceptible. Que reste-t-il à faire à ceux qui sont venus après eux? Iront-ils glaner quelques épis oubliés dans les champs moissonnés par les grands maîtres qui les ont précédés? C'est pour cette raison qu'après avoir étudié les chansons populaires de la Russie et les opéras des compositeurs de ce pays, l'idée nous a pris d'écrire une partition sur un poème dont l'action reproduisait un grand fait historique de cette nation. En composant *Dimitri*, nous nous sommes efforcé de nous approprier le style simple et touchant de ces naïves mélodies, tout en laissant à l'orchestration et à l'harmonie le rôle important qu'elles occupent dans la musique moderne. De là l'étonnement des quelques personnes auxquelles nous avons fait entendre notre ouvrage. « Rien de Wagner », écrivait dernièrement un de nos confrères de la presse. Nous n'avons cependant pas renié nos convictions, et si l'on ne retrouve pas dans notre partition les formules du grand maître allemand, c'est qu'ayant à traiter un sujet russe, nous avons pensé que, pour nous rapprocher de la vérité, il fallait emprunter le style et le caractère des chants populaires moscovites. »

A part quelques jolis airs de ballet, qu'on dit être imités de danses russes et qui sont d'ailleurs traités dans le style de Meyerbeer, à part aussi un chant petit-russien arrangé en chanson à boire, qui ne vaut ni plus ni moins que tant d'autres airs à boire, je ne vois pas trop en quoi M. Joncières

s'est rapproché du « style simple et touchant des naïves mélodies russes » ; mais je vois clairement qu'il n'a pas secoué aussi bien qu'il a cru l'influence de R. Wagner, car son admiration enthousiaste pour le compositeur allemand perce plus d'une fois dans son ouvrage par des ressouvenirs éclatants. Le premier, celui de la marche nuptiale de *Lohengrin*, qui ressortira mieux au cinquième, acte, se trouve dans l'ouverture, car, à l'encontre de la plupart des compositeurs de ce temps-ci M. Joncières a écrit une véritable ouverture pour son opéra, et bien lui en a pris, puisque ce morceau, coupé de quelques mesures religieuses chantées derrière la toile, est une des bonnes pages de la partition. Le petit chœur des tsiganes n'est qu'agréable ; mais le récit de Marina, entrecoupé par le violoncelle, et surtout sa romance : *Ah! je succombe*, avec le cor ou le hautbois répétant comme en écho les dernières notes de la mélodie, est d'un sentiment assez tendre. Le duo entre Vasili et Marina débute par un mouvement passionné, qui amène le grand récit de Marina, racontant sa fuite de chez son père, et se termine par une large phrase de Vasili implorant la « clémence éternelle », phrase reprise par Marina, puis par tous deux ensemble, sur une batterie persistante des violons que M. Gounod, avant M. Joncières, avait déjà souvent empruntée à Richard Wagner. Le prélude de la romance de Marina, où tous les instruments de bois s'enlacent pour esquisser la phrase mélodique à l'aigu, découle aussi de Wagner ; la

romance elle-même : *Pâles étoiles*, est d'une contexture délicate et l'acte se termine heureusement par une reprise de l'ensemble final du duo entre Marina et Dimitri, qui jure à sa bien-aimée de lui garder sa foi aussi fidèlement que s'il était toujours l'obscur Vasili.

Le second acte est de beaucoup inférieur au premier. Après quelques ébats vocaux de Vanda, après les couplets guillerets du comte, taillés à la française, et son air de traître, bâti à l'italienne, arrive une scène entre lui et Dimitri, où je remarque d'abord l'exclamation indignée du prétendant, puis leurs répliques serrées, et enfin la phrase emportée du comte : *Ainsi, c'est Marina que ton âme préfère!* bien accompagnée par de sourds grondements de contre-basses, mais qui se termine par un éclat de voix dans le haut, de l'effet le plus commun. Le tout aboutit à un détestable finale italien, tout à fait vide et dénué de sens. C'est seulement au troisième acte que paraît la veuve d'Ivan IV, gardée prisonnière dans la forteresse de Wiska; l'ensemble du duo qu'elle chante avec Marina peint bien l'angoisse de la mère et l'espérance traversée de crainte de l'amante. Une sombre phrase jouée par un violoncelle, puis par deux et plus, prépare l'entrée de l'envoyé de Boris; la scène entre l'impératrice et le patriarche, serrant de près la parole et d'une déclamation énergique, soutenue par un orchestre très nourri, n'est pas traitée en duo, — fort heureusement, — mais en dialogue irrégulier, comme la belle scène de Philippe II avec le Grand

Inquisiteur dans *Don Carlos*. Le tableau suivant ne renferme guère qu'un morceau avant les airs de ballet, mais il est poétiquement accompagné par une pédale persistante de harpe et de cor à travers laquelle la mélodie et l'harmonie s'insinuent d'une façon charmante : c'est l'invocation de Dimitri à Moscou, exactement imitée de Schiller.

Au milieu de motifs assez vulgaires, il y a dans le quatrième acte une scène remarquable : c'est celle où le comte de Lusace révèle à Dimitri qu'il l'a tiré d'esclavage pour en faire un tsar, à condition que ce tsar continue d'être son esclave. Le long récit du comte est gradué avec art et arrive à un effet puissant sur ce vers sèchement accentué : *Il résolut de faire un tsar de cet enfant*. Le cinquième acte est le meilleur, à mon sens, avec le premier. La situation de cette méchante femme errant la nuit devant la maison où règne le bonheur et coupant de ses menaces le dialogue des deux amants, provient de *Lohengrin ;* mais la musique de M. Joncières se rapproche ici de celle de M. Gounod. Le duo chanté au balcon par Dimitri et Marina enlacés, tandis que la femme dédaignée, Vanda, les menace de sa vengeance, n'est pas sans analogie, au moins pour la couleur de l'orchestre et la disposition des lignes mélodiques, avec le célèbre duo de l'Alouette, de *Roméo et Juliette*. Après la marche triomphale entrevue dans l'ouverture, arrive la scène finale au seuil de la cathédrale, qui rappelle involontairement celle du *Prophète*, et dans laquelle il faut

citer, avec les brèves interjections de la foule, les froides demandes de Job, accompagnées d'une belle phrase des violons, et le court *lamento* de Marpha avec violoncelle solo. Un coup de feu retentit : Dimitri a vécu.

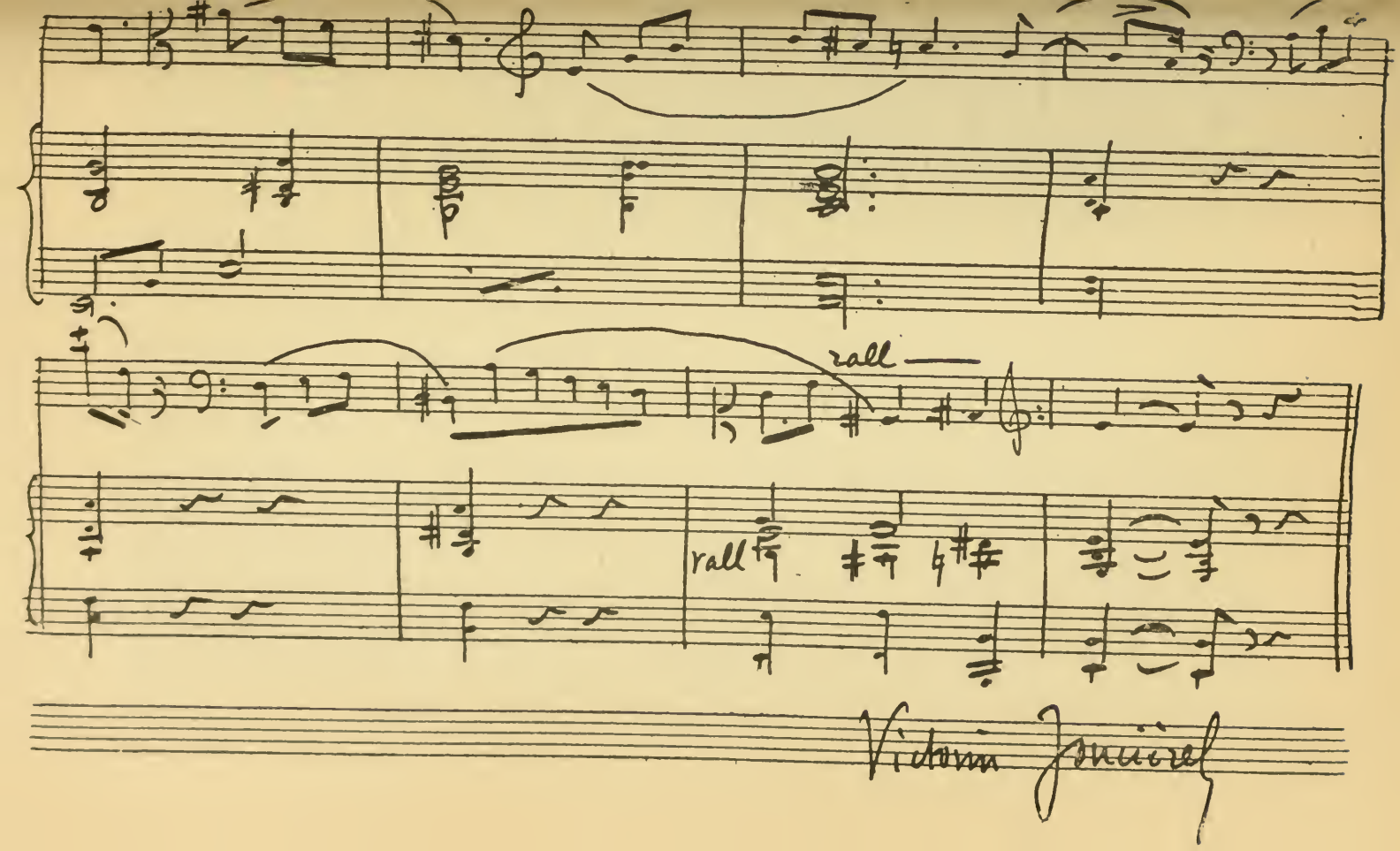
Tel qu'il est, et malgré ces disparates fâcheuses, cet ouvrage inégal et hésitant est encore préférable à tous les opéras nouveaux joués depuis cinq ans à l'Académie de musique. C'est prouver, d'un mot, me semble-t-il, l'utilité absolue du Théâtre-Lyrique. Grâces soient donc rendues à M. Albert Vizentini, qui l'a reconstitué, et puisse la fortune lui sourire plus longtemps qu'elle n'a secondé MM. Carvalho et Pasdeloup !

II

LA REINE BERTHE

Décembre 1878.

Le malheureux opéra de MM. Jules Barbier et Victorin Joncières a vécu. Il aura été joué trois fois, comme le peuvent exiger les auteurs qui ne retirent pas leur pièce après une chute avérée, et il n'en sera plus jamais question, à la scène du moins, car on pourra toujours discuter sur la valeur de l'œuvre ; mais je ne crois pas que la critique abuse de la permission, car elle semblait trop heureuse d'en finir au plus vite avec un opéra qui l'embarrassait, pour y jamais revenir. C'est toujours une chose très difficile à juger qu'un grand opéra nouveau, surtout quand il s'agit d'un compositeur qui n'est ni assez haut placé


rall
rall
Victorin Joncières

pour que toutes les volontés contribuent quand même à un succès, ni assez décrié pour que son insuccès soit chose décrétée d'avance, — avant le jugement dernier de la postérité, qui remet toute chose en sa place et rabaisse les talents parvenus pour exalter les génies méconnus. Il est donc toujours amusant pour les gens du métier d'observer comment tant d'écrivains battent la campagne en face d'un compositeur dont les œuvres ne sont pas classées d'avance et quelles volte-face ils exécutent, l'exaltant sans réserve pour l'écraser sans plus de pitié l'opéra d'après. Autant la presse et le public avaient marqué un enthousiasme exagéré pour *Dimitri*, autant ils ont dépassé les bornes de la sévérité pour *la Reine Berthe*. Il y a eu de l'excès dans ces deux mouvements contraires, et il en sera toujours ainsi quand, à défaut de connaissances techniques, de ligne critique bien arrêtée, on se contentera d'enregistrer, en les outrant, les arrêts mobiles du public ; mais s'il n'y a pas grand mal à forcer un peu la note pour encourager celui qui produit une œuvre recommandable en somme, il y en a à l'écraser sous un ouvrage inférieur au précédent, je ne dis pas non, mais qui n'est pas nul assurément.

La presse l'a pourtant proclamé presque d'une seule voix, et elle était trop heureuse de s'abriter derrière l'arrêt rendu par des spectateurs en gaieté pour n'avoir pas à étudier une œuvre où, passez-moi l'expression, on n'avait guère vu que du feu. On s'en est donc tiré en jouant la clémence ou la

pitié, en répétant que là où il n'y a rien le roi perd ses droits, en disant que de tels arrêts s'enregistrent sans discussion, en lançant quelques coups de batte au nommé Richard Wagner, M. Joncières ayant le tort, aux yeux des autres, de l'admirer profondément, et le tort plus grand encore à mes yeux de ne pas s'inspirer de lui dans son esprit général autant qu'il l'admire. Devant une pareille unanimité dans le blâme, l'auteur, qui n'en est plus à apprendre les sévérités du public et qui se rappelle encore la joyeuse représentation de son *Dernier Jour de Pompei*, a courbé la tête sans se résigner et sans croire qu'après avoir écrit un chef-d'œuvre comme *Dimitri*, — on le lui avait trop répété, — il avait fait une production monstrueuse, indigne, abominable avec *la Reine Berthe*. En cela, il a raison, et, de même que j'avais formulé mainte réserve en louant *Dimitri*, j'en ferai tout autant en critiquant *la Reine Berthe*, me rapprochant ainsi de cette pensée, qui doit être celle de l'auteur, que ces deux opéras ne sont pas tellement distants l'un de l'autre. Mais, tout en regrettant le déchaînement qui s'est produit contre lui dans la presse et dans le public, je ne puis m'empêcher de rappeler avec quelle sévérité M. Joncières jugea lui-même certain opéra de grande valeur, *Érostrate*, qui fut joué une fois de moins que *la Reine Berthe*, mais qui n'avait pas été accueilli avec une défaveur aussi bruyante. M. Joncières n'a-t-il pas été frappé, comme moi-même, d'un événement qui rapproche ainsi son propre ouvrage de celui qu'il a le plus durement

traité, et aura-t-il consenti à voir dans cette coïncidence autre chose qu'un simple coup du hasard ?

L'ennui put naître un jour de l'uniformité, mais il naît beaucoup plus souvent de l'obscurité, et surtout dans le cas présent, c'est bien l'obscurité du poème qui a profondément ennuyé le public, qui l'a amené dès lors à rire de jeux de scène qui l'auraient ému, s'il se fût intéressé à l'action au lieu de s'y perdre, et enfin à passer, par une progression trop facile, des rires aux chut ! et aux sifflets. L'idée de mettre à la scène la légende historique de Berthe au Long Pied, de la montrer d'abord vivant résignée chez de pauvres bûcherons qui l'ont recueillie après qu'elle a échappé à la mort, puis se révoltant contre cette injustice prolongée du sort, se révélant comme étant la vraie Berthe aux yeux de Pépin le Bref et chassant du lit royal l'audacieuse aventurière qui a osé prendre sa place et son nom, cette idée, à mon sens, n'est pas autrement déraisonnable, et la preuve en est qu'elle fut portée déjà deux fois sur la scène : à la Comédie-Française, par le poète Dorat ; à l'Opéra-Comique, par le compositeur Deshayes. C'était même une donnée poétique assez heureuse pour séduire un lettré comme M. Jules Barbier ; mais encore un auteur aussi expert que lui et payé pour savoir de quoi dépend souvent le sort d'une pièce aurait-il dû se douter que le public, assez peu versé dans l'histoire en général et fort ignorant de ces temps à demi légendaires, ne comprendrait absolument

rien au poème et s'en impatienterait, tant qu'on ne lui aurait pas donné la clef de ces substitutions multiples. Or, M. Barbier ne consent à les expliquer qu'au milieu du second acte, de façon que, jusque-là, l'esprit se perd à deviner ce que veulent dire ces personnages, car il faut savoir, avant tout, quels sentiments ils doivent exprimer pour apprécier s'ils les traduisent fidèlement. A moins qu'on n'en revienne au système de la mélodie pour la mélodie, de la musique chantonnant pour le seul plaisir de l'oreille, — et ce n'est certes pas cela que M. Joncières voudrait jamais faire : il s'en défend comme un beau diable, et il a raison.

En recevant ce poème des mains de M. Halanzier comme compensation de *Dimitri*, qu'on ne croyait pas devoir jouer à l'Opéra, M. Joncières a dû être tout d'abord séduit par deux ou trois scènes, celles-ci d'un caractère mythique, celles-là d'une allure chevaleresque, qui se rapprochaient sensiblement de situations et de scènes de *Lohengrin*, que M. Joncières regarde à bon droit comme étant des modèles de l'expression la plus vraie et de la musique dramatique la plus parfaite. Ainsi du grand chœur où le peuple, apaisé par les douces paroles de Berthe, célèbre sa bonté par des chants gagnant de proche en proche, comme la foule, dans *Lohengrin*, salue de ses cris joyeux l'arrivée du cygne et du mystérieux chevalier ; ainsi de l'air héroïque où Pépin, qui vient de sauver d'une embuscade Berthe déguisée en page, remercie sa vaillante épée de l'avoir bien secondé dans la bataille ; ainsi surtout du duo entre les

deux complices, Enguerrand et sa fille Aliste, où celle-ci, hésitant à marcher toujours de crime en crime et près d'abandonner le trône, retombe sous la domination terrible de son père, qui l'excite et la décide à pousser la partie jusqu'au bout, fût-ce au prix de nouvelles morts. Ici, la scène est absolument pareille à celle du duo de *Lohengrin* entre Ortrude et Frédéric de Telramund, — les voix aussi sont les mêmes, mezzo-soprano et baryton ; — seulement, dans *Lohengrin*, c'est la femme qui dissipe et vainc les derniers scrupules de son mari : la situation reste identique avec les deux rôles retournés.

Il me paraît incontestable que ces points d'analogie avec un des chefs-d'œuvre du musicien qu'il admire auraient suffi à faire adopter par M. Joncières le livret de *la Reine Berthe*, alors même qu'il ne s'y fût pas trouvé certaines scènes intéressantes à traiter en musique, parce qu'elles étaient d'une jolie couleur ancienne, comme celle de Berthe vivant au milieu de ces gens grossiers, qui l'entourent d'un respect presque religieux ; parce que d'autres offraient une donnée très vigoureuse, comme l'enterrement du vilain pendu haut et court sur un caprice du seigneur de Laval, et surtout comme l'épisode final, lorsque le vieux père adoptif de Berthe explique, devant la fausse reine et son complice atterrés, les sujets de trois tapisseries où la véritable Berthe a tissé sa lamentable histoire en trois points, — sans jeu de mots à la Berlioz. Et cependant, c'est à ce moment que les rires de la salle ont éclaté, sous pré-

texte que ce coup de théâtre était renouvelé d'*Hamlet*, et surtout parce qu'on n'avait pas donné à ces tapisseries du VIII^e^ siècle l'élégance et la richesse de celles de notre époque ; il fallait vraiment avoir bien envie de rire, et surtout de faire rire de soi.

La partition de M. Joncières a le double mérite d'être toujours bien orchestrée et justement déclamée ; elle a le double défaut de se rattacher tour à tour aux écoles les plus contraires et d'imiter trop servilement chaque compositeur dont l'auteur s'inspire évidemment sans le vouloir. Que M. Joncières, qui a tant étudié les opéras de Wagner, reproduise certaines formules préférées du maître ; que son grand chœur : *Fille du ciel,* soit exactement conduit et modulé comme l'aurait fait Wagner, je le comprends ; mais qu'il adopte ensuite telles phrases, telles chutes mélodiques propres à M. Gounod, qu'il doit admirer beaucoup moins, je me l'explique déjà moins. Et je ne comprends plus du tout comment, lui qui condamne si violemment et si justement toutes les rengaines italiennes, tous les poncifs français, imagine d'écrire un millième chœur de chasseurs à la Thomas, à la Flotow, et nous offre deux andantes avec chœur à la Donizetti, à la Verdi, comme celui qui commence le finale du premier acte, comme celui surtout qui vient au milieu du second, sans l'ombre de raison, et où les paroles sont répétées à satiété. Cette intrusion d'un morceau purement vocal là où il n'avait que faire et ces redites interminables suffisent à prouver que

cet ouvrage n'est nullement conçu selon les excellentes règles formulées par Wagner, comme on l'a tant répété de confiance au seul vu de la signature; il y a quelques formules imitées de lui, surtout au début de l'ouvrage, mais rien de plus, et il faut bien peu connaître les théories et les ouvrages de Wagner pour découvrir l'application des unes et l'imitation des autres en cette pauvre *Reine Berthe*, qui n'en peut mais.

Le chœur des vilains qui veulent incendier la forêt où la reine est en train de chasser et leurs cris de malédiction contre cette souveraine abhorrée sont d'une grande vigueur; les douces prières par lesquelles Berthe les apaise, puis la cantilène qu'elle adresse à ses parents adoptifs et surtout la vieille chanson qu'elle murmure en filant sont très gracieuses dans une gamme intermédiaire. Le début de son duo avec le roi Pépin, déguisé en écuyer, est aussi agréable; mais la fin de l'acte est certainement supérieure depuis l'instant où les menaçantes prédictions du vieux Simon se joignent aux psalmodies funèbres des paysans portant à sa dernière demeure la victime du seigneur Enguerrand. Le deuxième acte s'ouvre par un joli chœur de pages, jouant aux grâces, après lequel se placent le duo bien déclamé entre les deux traîtres et la fière invocation de Pépin à sa fidèle épée; mais il y a ensuite une lacune regrettable dans la partition, et l'intérêt musical languit jusqu'au moment où Simon explique les tapisseries révélatrices dans des phrases très expressives et soutenues par une orchestration qui monte et

grandit à chaque nouveau tableau : le rire aussi gagnait plus fort à chaque fois, et le rire eut bientôt le dessus.

Le défaut principal de cette partition est de ne pas dégager la personnalité de l'auteur de tant d'influences contraires et alternatives, qui se faisaient aussi sentir dans *Dimitri*, bien qu'à un degré moindre ; et le tort de M. Joncières est de n'avoir pas osé repousser toute plate concession aux us de l'opéra moderne, aux goûts du public actuel. Il l'eût fait qu'il n'en aurait pas subi une chute plus rude, et elle aurait été beaucoup plus glorieuse après une lutte plus courageuse, un défi plus fier. Il doit souffrir cruellement d'un pareil échec ; il doit surtout se révolter intérieurement contre cette assemblée qui condamne un ouvrage assurément imparfait, mais égal en bien des points à d'autres tout récents, qu'elle a patiemment endurés, qu'elle a même écoutés avec un semblant de faveur, parce qu'ils étaient signés d'un nom aimable ou d'un nom aimé. C'est l'éternelle histoire de l'étiquette et du sac. En tout, trois représentations : *la Reine Berthe* seule pouvait aussi vite *filer*.

JULES MASSENET

WERTHER

Janvier 1893.

Le gros événement musical de ces jours-ci, c'est la représentation de *Werther* à l'Opéra-Comique, et ce le serait quand bien même nous n'aurions pas appris qu'à l'approche de cette épreuve importante, M. Massenet s'est fait recevoir membre de l'*Union vélocipédique* de France : est-ce afin de s'assurer autant de partisans et de claqueurs qu'il y a d'amateurs du vélocipède en notre heureux pays ? Dans ce cas, je l'approuve ; car j'admire l'adresse et l'habileté en toute circonstance, et ne puis que prendre en pitié le grand Gœthe auquel une semblable idée ne serait peut-être jamais venue. Et le brillant banquet donné en l'honneur du nouveau sociétaire, et les toasts, et le tour de la table exécuté par le « jeune maître » monté sur son cheval de fer : autant d'inventions merveilleuses, vous dis-je, et qui confondent l'imagination des plus forts virtuoses de la réclame... Alors, qu'est-ce qu'il pourra bien imaginer pour *Thaïs?*

Je causais, il y a environ trois mois, avec un Viennois, grand amateur de musique, très renseigné sur les choses du théâtre, et lui demandais si *Werther* avait obtenu vraiment là-bas le grand

succès dont on nous rebattait les oreilles. « Oui, me répondit-il, succès d'interprétation, pour Van Dyck et surtout pour Mlle Renard; succès d'œuvre et de musique, assurément non. Voyez : aucune autre grande ville, ni Munich, ni Francfort, ni Hambourg, où cependant l'impresario Pollini est si accueillant, n'a voulu de *Werther;* et cela malgré les pressantes sollicitations de l'éditeur. Peut-être en voudra-t-on à Weimar, mais c'est de peu d'importance. Or, en Autriche comme en Allemagne, il en va tout différemment qu'en France; un succès réel s'établit non par le chiffre des représentations dans la ville où tel opéra se chante pour la première fois — vous seriez étonné du petit nombre de représentations auquel *Werther*, par exemple, est arrivé depuis qu'il a vu le jour, — mais par le nombre des villes qui s'empressent de l'adopter. En France, grâce à la centralisation artistique et politique, un succès est positif par cela seul que l'Opéra-Comique ou l'Opéra joue longtemps et fréquemment un nouvel ouvrage; en pays allemand, au contraire, avec un public qui se renouvelle moins et un répertoire infiniment plus varié qu'à Paris, le nombre des représentations monte avec une lenteur extrême, et le succès dans une seule ville ne prouve à peu près rien. Seulement, vous n'êtes pas au courant de ces conditions particulières du théâtre en Autriche ou en Allemagne, et c'est ce qui permet de vous jeter de la poudre aux yeux et de transformer une réussite honorable en un éclatant succès. »

12 oct. /89.

cher bon ami,

Ma femme est allée hier soir rendre visite à Madame Sanderson et a remis à Mlle Sanderson, de ma part le National. —

Ma femme me dit ce matin que notre

interprète a été si heureuse

de votre attention ! —

Je vous remercie du plaisir

que vous avez causé et

suis à vous toujours

bien affectueusement

J. Massenet

Voilà longtemps qu'on nous parlait de *Werther*, et l'historique de cet ouvrage peut se résumer en peu de mots : commencé en 1886, achevé et gravé en 1887, représenté seulement le 16 février 1892, à Vienne. Il prend donc rang entre *le Cid* et *Esclarmonde* et sa parenté avec ce dernier ouvrage est frappante en ce sens que l'auteur, dans *Werther* comme dans *Esclarmonde*, est visiblement tourmenté par les idées du maître de Bayreuth. Quand je dis cela, il faut bien comprendre qu'avec un artiste aussi adroit que M. Massenet, aussi prompt à voir d'où le vent souffle et dans quel sens il faut naviguer, il ne saurait être question d'une admiration qui ne peut se contenir. Il faut entendre simplement que le compositeur, voyant la musique et les théories de Wagner obtenir chaque jour plus de faveur, trouve opportun pour lui, profitable à ses intérêts de se modeler du mieux qu'il peut sur ce maître admiré de tous, quitte à s'arrêter plus tard dans cette voie et à modifier de nouveau son style et ses visées, — ce sera l'histoire du *Mage*, — s'il voit que les avances qu'il fait aux wagnéristes et les courbettes qu'il fait à Wagner ne lui sont d'aucune utilité. Mais pour moi, qui n'ai pas à rechercher le fond de sa pensée et la raison de ces contradictions successives, je ne puis m'empêcher de reconnaître ici, comme dans *Esclarmonde*, un heureux plan général et des tendances qui me paraissent justes : le malheur est que l'auteur n'y ait pas persévéré.

Certes la musique qu'il a écrite à propos de

Werther n'est pas toujours d'accord avec l'idéal qu'on se fait du héros de Gœthe et ces mélodies mièvres, plus délicates et caressantes que réellement émues, cette orchestration si riche en jolies arabesques ciselées avec art, mais sans profondeur, ne traduisent que superficiellement l'amour sincère et réprimé de la douce Charlotte, la passion qui bouillonne au cœur du mélancolique Werther. Ces deux personnages qui chantent de charmantes cantilènes, très finement agencées et contournées, ne doivent pas vivement souffrir du mal d'amour : ils nous font plutôt l'effet de coqueter, de jouer les grands sentiments sans rien éprouver de sérieux et le suicide de l'un, le désespoir de l'autre sont en disproportion flagrante avec les sentiments qui les agitent, avec ceux du moins qu'une telle musique a le don d'évoquer. Et c'est là, vous le sentez, un sérieux défaut; mais c'est égal, ce drame intime est établi sur un bon plan musical, avec des intentions très louables, un déploiement d'ingéniosité rare, d'artifices inépuisables, et comme nul, après tout, ne peut se refaire, il faut bien savoir gré au musicien de cet effort vers l'unité de conception, vers le drame musical proprement dit, sans s'inquiéter de savoir s'il l'a tenté par artifice ou conviction, sans lui reprocher trop vivement de n'avoir pas atteint complètement le but qu'il paraissait viser.

Et puis le poème auquel il s'est attelé est vraiment bien médiocre. Ils se sont mis à trois, je ne dirai pas pour découper le roman de Gœthe en pièce, mais pour en tirer simplement quelques

scènes tout à fait émouvantes, agencées ou présentées, tant bien que mal, par des mains inhabiles. Un des trois arrangeurs, interviewé, a reconnu que le premier acte, où se trouve intercalé l'épisode célèbre du goûter, était presque entièrement de leur invention et qu'il en était de même pour la scène finale où la figure de l'héroïne est singulièrement modifiée, puisque Charlotte accourt chez Werther pour l'empêcher de se tuer. Elle arrive trop tard, mais assez tôt pour chanter avec lui un grand duo qu'on nous disait être un chef-d'œuvre — excuse à peine suffisante pour justifier l'entorse donnée au drame original — et qui a presque entièrement disparu à Paris : n'était-ce donc pas une page hors ligne et le roman de Gœthe en est-il moins défiguré? Ce livret d'opéra fait l'effet d'un scénario sommaire et d'ailleurs mal construit, car les personnages ne sont ni présentés ni expliqués, pour qui n'a pas lu Gœthe. Au premier acte, quand Werther arrive chez le bailli, on devine à grand'peine qu'il vient chercher Charlotte pour la mener au bal; au second acte, lorsqu'Albert, devenu le mari de Charlotte, aborde Werther et l'interroge, rien ne fait penser que les deux hommes se connaissent et vont causer d'amitié; au dernier acte enfin, quand Werther revient auprès de Charlotte, et qu'elle lui montre le clavecin où ils faisaient de la musique autrefois, les vers d'Ossian qu'il a traduits pour elle, on ignore absolument qu'il ait jamais été reçu dans la maison d'Albert, qu'il ait chanté ou fait des vers pour Charlotte, etc. En

vérité, il ne se voit dans ce canevas très concis que des figures à peine ébauchées : un soupirant éconduit, un mari soupçonneux, une femme hésitante, une jeune fille rieuse, — plus deux ou trois rôles comiques fastidieux, — et si ces figures ne portaient pas des noms célèbres : Werther, Albert, Charlotte et Sophie, on ne penserait guère à Gœthe en entendant ce *Werther*.

Et cependant telle est l'influence du génie, si grande est l'émotion qui se dégage des chastes amours de ses deux héros, qu'elles se font jour au travers des obscurités d'un poème trop rapide et des préciosités d'une musique uniformément caressante. En plus d'un passage, on se sent profondément remué par une situation très touchante en elle-même et rendue excellemment au point de vue plastique (décors, costumes, jeu des acteurs, mouvements de scène), et l'on s'aperçoit à regret — je parle au moins pour moi — que la musique, si habile et chatoyante qu'elle soit, n'entre pas pour grand'chose dans l'émotion ressentie et que son principal mérite est de n'y pas nuire, à la rigueur. Combien de scènes où la passion, chez Werther, doit atteindre à son paroxysme, pour lesquelles le musicien manque de souffle et qu'il soutient par des coups de timbales bruyants, mais inexpressifs ! Dans tous les épisodes de demi-caractère, au contraire, où il n'avait qu'à traduire de la mélancolie ou de la tendresse, voire une douleur sourde et concentrée, il s'est acquitté de sa tâche avec bonheur, et plusieurs scènes de simple dialogue entre deux per-

sonnages : la première entrevue entre Charlotte et Werther, le court entretien d'Albert avec Sophie au premier acte et surtout la douce et lente causerie de Charlotte et de Werther en revenant du bal, sur un très joli dessin d'orchestre qui vise à dépeindre le clair de lune, ont un charme intime et vraiment délicieux.

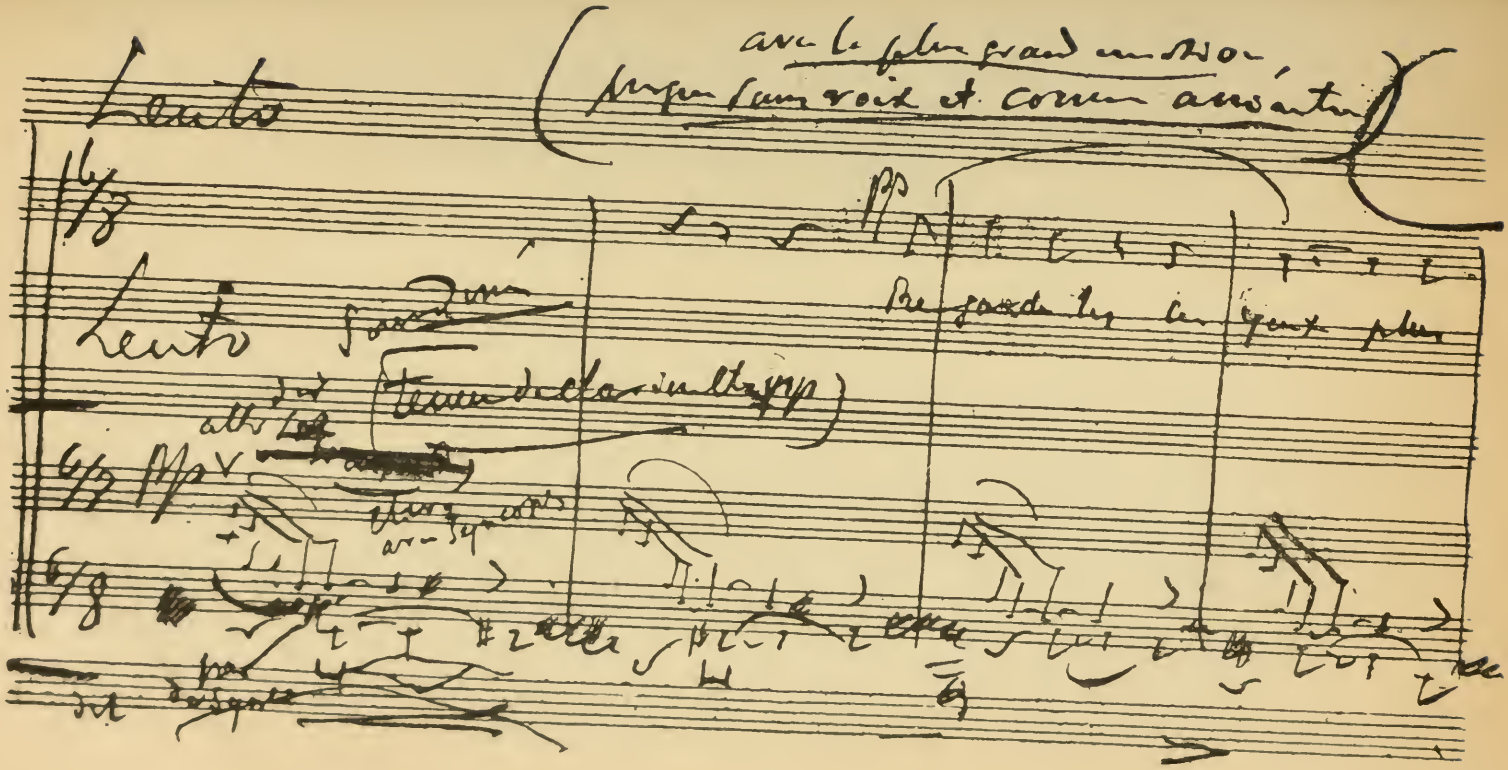
Je citerai aussi, dans le même ordre d'idées, les affectueuses questions qu'Albert pose à Charlotte avant d'entrer au temple, les cordiales demandes qu'il adresse ensuite à Werther sur l'état de son cœur, enfin et dans une gamme plus élevée, tout le début du dernier acte où la lecture des lettres de Werther par Charlotte est traitée avec un bel accent dramatique, où la scène entre les deux sœurs, l'affection souriante et gaie de Sophie formant contraste avec les angoisses croissantes de Charlotte, offre à notre oreille de bien gracieux détails. Quel dommage qu'on y rencontre cette ariette banale du rire avec vocalise perlée, à côté de la belle phrase de Charlotte : *Va, laisse couler tes larmes!* Ce qu'il y a de vraiment louable dans ces diverses scènes à deux personnages, c'est la façon si habile et si juste dont ils dialoguent, c'est le charme et la discrétion de l'accompagnement orchestral, l'auteur ayant beaucoup usé dans cet ouvrage des solos d'instruments à cordes ou à vent, ayant eu souvent recours à d'heureux rappels de motifs suffisamment expressifs et s'entendant à merveille à juxtaposer soit ces divers motifs, soit ces divers épisodes, à souligner par un piquant dessin d'or-

chestre les moindres jeux de scènes. Exemple : le petit temps de valse sur lequel les amis du bailli viennent chercher Charlotte pour aller au bal, et surtout la façon infiniment ingénieuse dont on en perçoit de fugitifs rappels au début du joli morceau qui accompagne le lever de la lune et le retour des deux amoureux.

Toute la partie comique, introduite ici sans motif appréciable et qui repose sur les grandes parties de boire et manger auxquelles le bailli se livre avec ses vieux amis Schmidt et Johann, est traitée avec un soin infini, sans qu'il en résulte aucun agrément; mais la scène où le bailli enseigne à sa petite famille un chant de Noël, médiocre d'ailleurs, forme un tableau de genre agréable et l'idée était bonne de nous faire entendre ainsi ce cantique afin de le ramener plus tard, au moment de l'agonie de Werther, ces lointaines chansons des enfants et leurs joyeux rires devant augmenter alors la douleur et le remords de Charlotte, accablée, auprès de son bien-aimé qui râle. Albert, en plus des jolies scènes où il figure et que j'ai déjà notées, chante en revenant auprès de Charlotte un court *arioso* passablement banal ; Werther, au contraire, et sous réserve de l'inaptitude du musicien à traduire sa douleur poignante et ses cruels déchirements — quel détestable air, en particulier, que le fiévreux allegro : *J'aurais sur ma poitrine!...* — a plus d'une agréable mélodie à soupirer. Son salut à la tranquille demeure du bailli, la cantilène : *Ah! qu'il est loin, ce jour plein d'intime douceur*, où

il rappelle à Charlotte leur première causerie aux rayons de la lune, et la phrase par laquelle il évoque le souvenir des douces heures passées dans le salon de son amie ont une grâce délicate et touchante. La scène finale en revanche est bien pauvre et ne vaut que par le contraste entre la plainte suprême du mourant et les joyeux chants de Noël.

Est-ce Charlotte, est-ce Werther, qui a le mieux inspiré le musicien? Charlotte, à mon avis; car c'est pour elle, avant tout, qu'il a trouvé certaines idées ou mélodies qui ne sont pas simplement agréables à entendre et qui me paraissent contenir un peu d'émotion vraie : la jolie phrase sur les enfants et sa mère au premier acte : *Chère maman, que ne peux-tu nous voir?...* et surtout la scène de la lecture des lettres et l'*arioso* des Larmes, avant le retour de Werther. Au résumé, M. Massenet — contre son désir et son intention, peut-être — aura prouvé une fois de plus, par tant de mélodies d'un tour si personnel et de scènes ingénieusement traitées, qu'il est bien l'homme des ouvrages de demi-caractère, où la fougue, la puissance et l'ampleur sont moins essentielles que la tendresse et l'amour mélancolique; où le musicien n'a pas à trouver d'héroïques accents, de grands cris de passion débordante, où la couleur discrète et gracieuse de simples mélodies suffit à traduire des sentiments modérés ou contenus, et qu'il est beaucoup plus apte en somme à la peinture des épanchements intimes qu'à celle des exploits chevaleresques ou des


avec le plus grand mouvement
Lento
Lento
Se garder les ensemble plus

élans religieux. En deux mots comme en cent, autant je préfère *Manon* au *Cid*, autant je mets *Werther* au-dessus du *Mage*. Et l'auteur, sûrement, ne s'en étonnera pas.

M. Massenet a trouvé en Mlle Delna, qu'il a rapidement enlevée à Berlioz et aux *Troyens*, une interprète admirablement douée sous le rapport de la voix, suffisante au moins sous le rapport du jeu, pour représenter Charlotte; et quant à M. Ibos, qu'on a chargé du rôle de Werther après avoir essayé de MM. Gibert et Delmas, il a de la chaleur et dit mieux les passages de force que ceux de douceur où le son est parfois un peu au-dessous de la note. La jolie voix de Mlle Laisné, une jeune débutante, et le talent de M. Bouvet, un artiste chevronné, brillent dans les rôles de Sophie et d'Albert. Pour toutes ces raisons, *Werther* pourra donc obtenir un succès flatteur et productif; mais M. Massenet s'en inquiète-t-il le moins du monde et lui qui ne songe jamais, si on l'en croit, qu'aux œuvres à venir, n'a-t-il pas déjà reporté toutes ses pensées de *Werther* sur *Thaïs*?...

ÉMILE PESSARD

I

LE CAPITAINE FRACASSE

Juillet 1878.

Un journal l'a fait remarquer : c'est le vingt-septième jour du mois de juin 1872 que Théophile Gautier autorisa par écrit la transformation de son *Capitaine Fracasse* en opéra-comique, et cet opéra-comique a failli être représenté le 27 juin de cette année. Un autre journal l'a fait remarquer : M. Gounod est né un 17 juin, et l'on aurait pu, en se pressant beaucoup, jouer son *Polyeucte* le 17 juin dernier. Peu importe assurément que ces rencontres se produisent ou non, car elles ne changent absolument rien au mérite des ouvrages ; mais il importe beaucoup qu'on les signale ou qu'on les provoque, car on fait ainsi du bruit autour de la pièce, et c'est là un excellent moyen de réclame auquel on n'avait pas encore songé. *Le Capitaine Fracasse* a dépassé la date anniversaire de quelques jours, et *Polyeucte* la dépassera sans doute de quelques mois ; mais nous n'en attendrons pas pour cela *Polyeucte* avec moins de patience que nous n'avons attendu *Fracasse*, sachant bien qu'à l'impossible nul n'est tenu, à l'Opéra non plus qu'à Ventadour.

La pièce que M. Catulle Mendès a tirée du roman de Gautier n'est pas faite pour diminuer l'opinion, établie aujourd'hui par de nombreuses expériences, qu'il est très difficile, même pour l'homme de théâtre le plus exercé, à plus forte raison pour le novice inhabile, d'extraire une bonne pièce d'un roman. Remarquez que je dis : une pièce bonne absolument, et non pas : une pièce qui ait du succès, ce qui constitue une différence essentielle aux yeux de certaines gens, pour lesquels tout ce qui reluit n'est pas or. Et cependant ce *Capitaine Fracasse*, avec ses grands coups de théâtre et ses grands coups d'épée, avec ses contrastes de misère et d'opulence, de tristesse et de liesse, de silence et de bruit, avec ses scènes burlesques et ses épisodes tragiques, avec ses tableaux si animés du Pont-Neuf, de la comédie à Poitiers ou à Paris, avec ce cortège bariolé de comédiens ambulants et de grands seigneurs, de truands, de coupe-jarrets et de bohémiens, offrait un sujet très favorable et un cadre excellent pour un opéra de genre où le drame aurait côtoyé la farce avec beaucoup de gaieté et une pointe de sentiment. Mais, outre qu'un pareil sujet exigeait absolument la scène du Grand Opéra par la mise en scène si colorée et les décors si compliqués qu'il comportait, il aurait fallu un dramaturge des plus habiles pour transporter ce roman à faces multiples sur la scène, pour combiner une pièce solide et bien bâtie avec les éléments épars dans le livre ; encore celui-ci n'aurait-il pas eu trop de toutes les ressources du métier pour se préserver

des défauts où sont tombés de tout temps les arrangeurs de romans : l'incompréhensible et le décousu. Or, Théophile Gautier, qui ne savait rien des lois du théâtre et qui était rebelle à la musique encore plus qu'il ne se vantait de l'être, a accepté pour cette besogne difficile un poète comme M. Catulle Mendès, parce que celui-ci était son gendre, et un musicien comme M. Émile Pessard, parce que celui-ci était l'ami de son gendre : hors la famille, pas de permission.

M. Catulle Mendès, il est facile de le voir, a entrepris la besogne qu'il avait sollicitée avec le zèle pieux d'un admirateur et en se promettant de ne changer quoi que ce fût au roman original, mais il a dû s'apercevoir de la difficulté de sa tâche à mesure qu'il avançait ; ou plutôt, c'est bien inconsciemment qu'il s'est départi peu à peu de sa réserve première, qu'il a fini par combiner à haute dose ses propres inventions avec celles du romancier. Il est arrivé ainsi à bâtir une pièce dont les différentes scènes sont très décousues, et qui devient presque incompréhensible vers la fin, alors que les événements se précipitent sans qu'on ait le loisir de les expliquer. Cette lanterne magique n'est pas ennuyeuse, en somme, et, par un singulier jeu du hasard, les scènes épisodiques qui ont paru divertir le plus le public sont dues à l'imagination de M. Catulle Mendès. Il en est ainsi du déguisement du pédant Blazius, se drapant en oncle de Sigognac pour recevoir les nobles d'alentour ; ainsi du dialogue échangé entre Zerbine, de la fenêtre, et le marquis des

Bruyères, qui fait le pied de grue dans la rue : ainsi de la scène où le bouillant Vallombreuse courtise Zerbine revêtue des habits d'Isabelle, tandis que la véritable Isabelle essaie de prendre la clef des champs. Presque tout le monde, d'ailleurs, a fait honneur à Gautier de ces scènes amusantes ; plus d'un y reconnaissait la verve, la fantaisie spirituelle du célèbre écrivain, et nul n'en aurait démordu si l'on avait voulu le prévenir de son erreur. Avant la représentation, bien des gens avouaient sans embarras n'avoir jamais ouvert le roman de Gautier ; mais, depuis cette soirée, personne qui n'assure l'avoir lu plutôt dix fois qu'une et qui ne le prouve de cette singulière façon.

M. Émile Pessard a obtenu le grand prix de Rome en 1866 avec une cantate intitulée *Dalila ;* il ne s'est pas souvent produit depuis lors ; mais, enfin, il n'en est plus à débuter, car il s'est déjà essayé à la scène avec deux petits opéras-comiques, *la Cruche cassée*, représentée en 1870, et *le Char*, joué au commencement de cette année, et il a, de plus, publié un recueil de mélodies gracieuses et bien tournées : *Joyeusetés de bonne compagnie.* Il ne doit rien y avoir de si désagréable, il me semble, pour un compositeur, que de s'entendre louer à faux par des gens très bien disposés d'ailleurs, mais qui n'en savent pas long sur votre compte et qui tantôt ignorent vos mérites, tantôt vous attribuent ceux d'un autre : aussi M. Pessard a-t-il dû cruellement souffrir dans sa légitime vanité d'artiste en voyant presque tous les aristarques de la presse, de cette presse que

son frère Hector dirige au ministère de l'Intérieur, le louer, il est vrai, avec un ensemble touchant, mais en accumulant sur son compte des erreurs qui prouvaient le peu de sérieux de ces éloges. Celui-ci, par exemple, le félicite naïvement de ce « premier début », ignorant qu'il est de ses œuvres antérieures, et cet autre le congratule d'avoir tenu toutes les promesses contenues dans *la Fontaine de Berny ;* or, *la Fontaine de Berny* n'a jamais été de M. Pessard.

Il faut certainement faire la part de l'inexpérience lorsqu'on se trouve en face du premier grand ouvrage écrit par un musicien qui attend cette bonne fortune depuis douze ans. C'est de l'inexpérience, à coup sûr, lorsque l'auteur n'équilibre pas bien ses morceaux entre eux ou même les différentes parties d'une page musicale un peu compliquée ; mais c'est négligence lorsqu'il accepte les idées les plus vulgaires qui lui passent par la tête et qu'il les recouvre d'une instrumentation sommaire ; c'est ignorance ou méconnaissance des lois de la belle musique dramatique lorsqu'il combine des morceaux de longue haleine dans une forme concertante, actuellement condamnée par les moins audacieux comme ne renforçant en aucune façon l'expression de la parole ou le dramatique de la situation ; lorsqu'il fait intervenir des chœurs rebattus et passés de mode ; enfin, lorsqu'il laisse une place si large à tous ces ornements de convention : roulades, fioritures, vocalises, dont personne ne veut plus aujourd'hui et que lui-même avait beaucoup

moins accumulés dans *le Char*. Or, si l'inexpérience est excusable chez un musicien qui, à défaut des théâtres peu hospitaliers, ne s'est pas exercé autant qu'il aurait pu le faire et que l'ont fait presque tous ses camarades en composant de la musique symphonique pour les concerts, la condescendance d'un artiste envers lui-même n'est jamais admissible, et encore moins l'hésitation entre les diverses voies, entre les divers styles : le bon ou le mauvais, le simple ou l'orné, le vrai ou le faux.

Il y a malheureusement dans cette partition trop de morceaux qui ne tiennent pas devant un examen un peu sérieux de l'idée et de la forme. D'autres, qui commencent assez bien, et non sans élégance, se perdent rapidement dans des rengaines sues par cœur, et je ne vois pas trop comment l'auteur pourrait se disculper de ces défaillances répétées après qu'il a paru entrevoir un idéal un peu moins vulgaire, après qu'il a manifestement tenté quelque effort pour y atteindre. Il n'est peut-être pas un seul morceau qui réunisse ces trois conditions indispensables du beau musical : distinction originale de l'idée, appropriation parfaite au sens des paroles, au caractère de la scène, et richesse soutenue de l'instrumentation. En revanche, il se rencontre de louables intentions en plus d'un passage, et j'en signalerai d'assez heureuses dans l'entrée des comédiens au château de Sigognac, avec les couplets bien troussés de Zerbine; dans la scène grouillante du Pont-Neuf, avec la chanson avinée du bretteur

Mercredi

Mon cher Vizentini

L'ouverture de Fracasse ferait bien sur l'affiche de l'Hippodrome elle ferait surtout bien pour moi

Voulez vous que je la conduise au prochain concert? vous me ferez grand plaisir.

Bien à vous

Emile Pessard

11 rue Vintimille

Lampourde et le refrain bizarre de Chiquita la bohémienne ; enfin, dans l'air dramatique d'Isabelle, prisonnière au château de Vallombreuse. L'auteur ne réussit vraiment pas mal dans certains pastiches de musique ancienne, et il a pu en intercaler plusieurs dans sa partition sans choquer la vraisemblance. Une villanelle de ténor, une musique de scène en forme de gavotte lente, et surtout un petit menuet exécuté par les violons en guise d'ouverture pour la pièce que vont jouer les comédiens ambulants, témoignent d'une certaine habileté dans ce genre rétrospectif. C'est quelque chose, assurément, mais ce n'est pas assez pour asseoir la réputation d'un compositeur ni pour prouver qu'on doive fonder sur lui un sérieux espoir.

Lorsque M. Escudier obtint à l'essai le privilège temporaire du Théâtre-Lyrique, il était déjà bien tard pour recruter une troupe lyrique française, et je m'étonne, en vérité, qu'il ait pu obtenir une exécution présentable avec des artistes racolés au dernier moment. Mais il est homme de ressources, et il l'a bien prouvé en préparant cette pièce aussi rapidement, en la montant même avec un certain luxe. Il convient de signaler spécialement M^lle^ Vergin, une Zerbine intelligente, et M^lle^ Amélie Luigini, une très sauvage Chiquita. M. Taskin et M. Paul Ginet ne personnifient pas mal le coupe-jarret Lampourde et le vieux comédien Blazius ; M. Melchissédec fait sonner sa voix d'une façon trop uniforme ; M^lle^ Moisset ne chante pas toujours juste, et M. Froment n'a pas

encore la voix trop ruinée pour un ténor qui sert depuis trente ans. Quoi qu'il en soit de ces taches inévitables, il faut se féliciter de la renaissance du Théâtre-Lyrique et souhaiter que, cette fois encore, il ne soit pas ressuscité pour mourir au bout de quelques mois.

II

TABARIN

Janvier 1885.

Tabarin est une épave de la direction Vaucorbeil. MM. Ritt et Gailhard l'auraient-ils accueilli s'ils avaient été à la place de leur prédécesseur? Assurément, puisqu'ils n'auraient pu faire autrement. Il faut se rappeler, en effet, que c'est, avec *la Farandole*, un des petits ouvrages, danse ou chant, que la direction de l'Opéra doit monter tous les deux ans. Or, l'heureux compositeur est désigné chaque fois par le ministre des Beaux-Arts sur une liste de cinq ou six noms établie par la section de musique de l'Institut, et qui comprend seulement d'anciens prix de Rome encore à leurs débuts, ou peu s'en faut. Donc, M. Émile Pessard, sur lequel le choix ministériel s'était déjà fixé plus d'une fois, d'abord pour une place de professeur au Conservatoire, et puis pour la décoration, semblait tout désigné pour ce troisième honneur; en effet, cela lui est venu tout droit, sans peine aucune, et comme la reconnaissance n'est pas un vain mot entre les deux Pessard,

Émile a tout naturellement dédié sa partition ministérielle à son frère Hector.

C'est donc M. Pessard qui, sur les conseils de M. Regnier, m'a-t-on dit, a choisi la comédie de M. Paul Ferrier pour la mettre en musique, et ce faisant, il me parait s'être complètement fourvoyé. On dit bien, après coup, que M. Ferrier avait d'abord voulu faire un opéra-comique avec *Tabarin* et que c'est à la demande de M. Coquelin qu'il en fit une comédie, S'il en est ainsi, le comédien a mieux senti que l'écrivain dans quel sens pouvait être traité avec profit ce sujet à double face, et il le comprit d'autant mieux qu'il jugeait avec son intérêt personnel pour guide et qu'il voyait là pour lui-même un rôle à succès. Eh bien ! cette préférence intéressée du comédien aurait dû mettre le compositeur en garde et lui montrer qu'un tel sujet était presque réfractaire à la musique, l'art du comédien étant plus propre que tout autre, avec la volubilité de la parole et la mobilité du masque, à rendre les brusques soubresauts de joie et de désespoir qui font le principal intérêt du rôle de Tabarin, tandis que la musique, afin d'accentuer les contrastes, les ralentit et les alourdit. La parole et la mimique, ici, vont plus vite que la musique et la laissent en retard.

En deux mots, voici quel est le sujet plus que simple de *Tabarin*. Le bateleur du Pont-Neuf aime éperdument sa femme Francisquine, mais il le lui prouve un peu trop à coups de canne ou du revers de la main, puis il s'en va fêter la bouteille

au cabaret. Francisquine, exaspérée, n'attend qu'une occasion de punir à la fois l'ivrogne et le brutal en Tabarin. Justement, un jeune basochien, qui la poursuit de ses déclarations d'amour, se présente pour jouer les capitaines rodomonts dans la troupe, à la place du pauvre Fritelin, qu'on vient de pendre en place de Grève. Le jeune Gautier est admis après épreuves successives subies devant Mondor et Tabarin. Au second acte, le peuple accourt voir jouer la farce des Tonneaux, et tandis que Mondor et Tabarin se cachent et font mille singeries dans leurs barils, Rodomont-Gautier enlève en réalité Francisquine. A ce coup, désespoir échevelé de Tabarin, que l'auditoire applaudit d'abord, croyant qu'il poursuit son rôle, et qu'il siffle à la fin, trouvant que ses lamentations durent trop pour une farce. Heureusement que Francisquine revient repentante et se traîne, en demandant grâce, aux pieds de son mari qui sanglote et rit de bonheur, tandis que l'auditoire, ébaubi, se remet à crier bravo, croyant que la pièce continue et que cet épisode émouvant jusqu'aux larmes était combiné entre les deux époux.

On voit très bien là ce qui devait attirer M. Coquelin, qui s'est toujours piqué de savoir faire autant pleurer que rire, et qui posait, par Tabarin, sa candidature au rôle de Triboulet, qu'il finit par ne pas avoir ; mais on voit non moins clairement pour quelles raisons un compositeur aurait dû se défier de cette comédie. C'est là une de ces pièces où il faut que le musicien se dé-

double à la lettre, exactement comme dans *l'Amour africain* de Mérimée, arrangé par M. Legouvé pour M. Paladilhe, et dans lequel, au second acte, on voyait la comédie mauresque de Mérimée jouée entre eux par les châtelains qui nous étaient apparus, au premier acte, en habits de nos jours. Il y a là un contraste tellement fort à souligner par la musique, qu'il faudrait à proprement parler deux musiciens différents. Dans *Tabarin*, tout le premier acte avec les disputes conjugales des deux bateleurs, avec l'entrée du basochien Gautier, aspirant Matamore, et les épreuves préalables qu'on lui fait subir, devrait être en entier de belle humeur, sans exagération comique; il faudrait, au contraire, une musique bouffe, pétillante et toute pleine de verve pour la farce des Tonneaux; puis, au moment du désespoir de Tabarin, le compositeur doit trouver des élans de pathétique et de douleur dont l'effet sera très amoindri, s'il a forcé la note et fait la grosse voix dès le commencement de la pièce. Et comment M. Pessard aurait-il pu faire autrement?

Il n'est pas double, il n'est pas triple, après tout. Et si, dès le début, il a fait chanter ces pitres sur un ton qui ne diffère guère de celui des *Huguenots*, c'est qu'il a voulu prouver plus qu'on ne lui demandait et que, semblable à M. Coquelin qui visait à Triboulet par-dessus Tabarin, il visait aussi quelque grand opéra dramatique en cinq actes par-dessus cet ouvrage de demi-caractère. Et dès le lever du rideau, il y va grandiosement, de façon qu'à la longue on ne perçoit plus de dif-

férence entre les scènes de comédie et celles de drame, entre la parade elle-même et le coup de désespoir final. Tous les contrastes, qui étaient la raison d'être de cette pièce et de ce sujet, disparaissent de la sorte et ne laissent plus qu'un tout passablement long, monotone et gris.

M. Pessard a eu d'autant plus tort de gonfler ainsi ses pipeaux, qu'il est, bien au contraire, l'homme des petites choses gracieuses et des pastiches délicats. Il y a de courtes mélodies charmantes dans ses *Joyeusetés de bonne compagnie*, et qu'est-il resté de son *Capitaine Fracasse*, joué au Théâtre-Lyrique, qui gîtait à Ventadour en 1878 ? Un petit menuet imité des anciens maitres. Pour *Tabarin*, de même, il a délicatement traité dans le genre aimable un sonnet que Francisquine a dû recevoir de Gautier, des stances prises dans les œuvres de Tabarin et que Gautier chante en manière d'épreuve, un air à boire lancé par Tabarin, mais surtout un trio comique et dolent à la fois lorsque le pitre Gripesauce et son maitre Mondor reviennent de voir pendre Fritelin et narrent ce beau spectacle à Francisquine. A mon sens, voilà le meilleur endroit de la partition : c'est très juste d'expression et plein d'effets trouvés, d'un comique discret et tempéré. Par ailleurs, il me paraît que la musique est disproportionnée avec le sujet quelque peu trivial qu'elle accompagne ; que M. Pessard, dès qu'il veut se montrer pathétique et grandiose, sort du genre qui lui convient et tombe alors dans des excès de sonorité, dans des formules foncièrement banales où

sa toute petite originalité se noie. Au surplus, ce que j'écrivais ici-même à propos du *Capitaine Fracasse* est-il toujours de mise après *Tabarin ;* on ne dirait jamais qu'il s'est écoulé six ans au moins, probablement davantage, entre ces deux opéras.

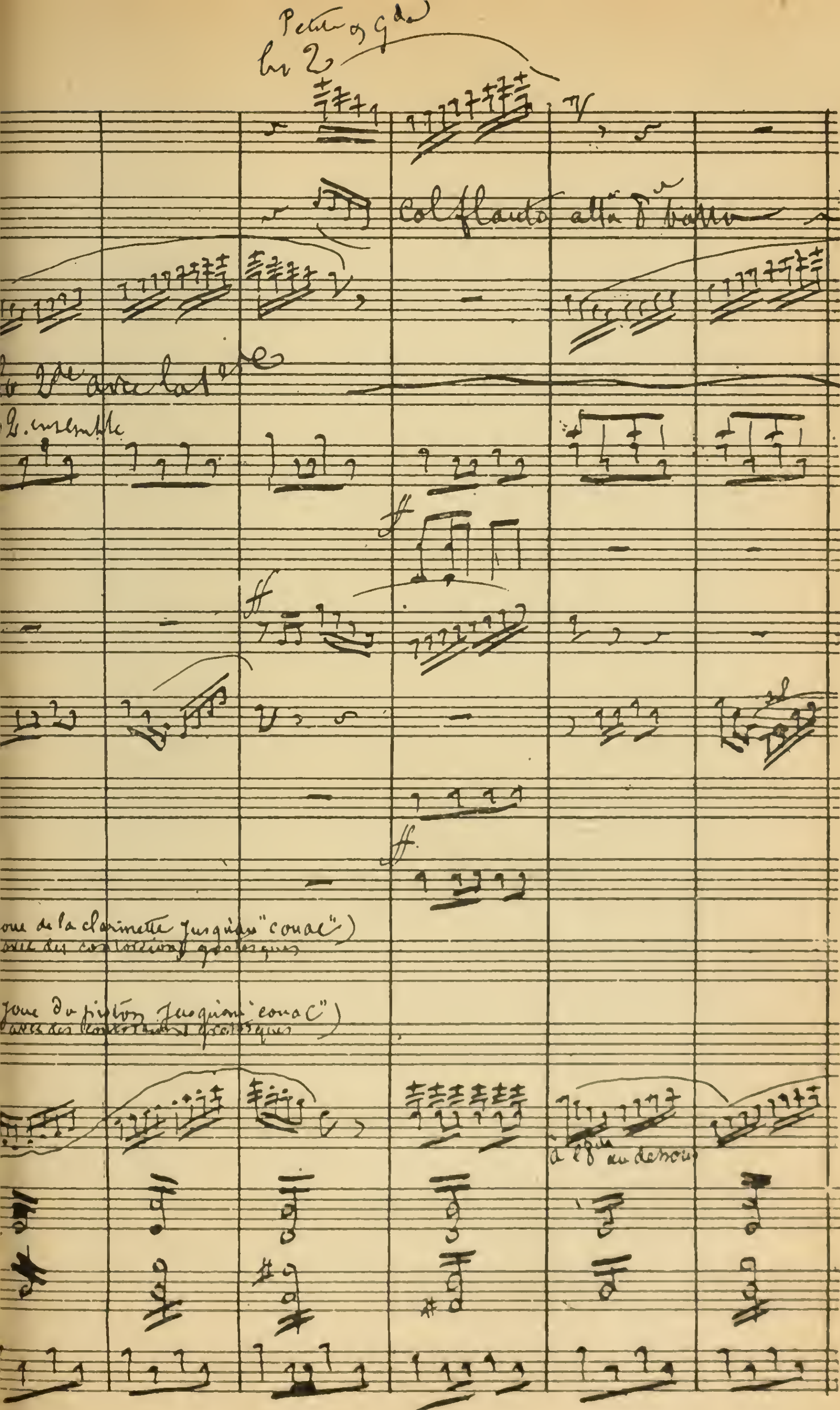
Ledit personnage, en tout cas, aura porté bonheur à ses deux interprètes, car même après M. Coquelin, M. Melchissédec a su s'y tailler un beau succès personnel. Mlle Dufrane, habituée aux grandes héroïnes du répertoire, a de la peine à se plier au rôle assez peu solennel de Francisquine; elle n'est pas d'apparence gaie et ne saurait le devenir. M. Dereims se démène comme un diable et lance avec un accent tout naturel ses rodomontades gasconnes en capitan Fracasse; M. Dubulle a repris le rôle de l'opérateur Mondor que M. Gailhard s'était vu primitivement distribuer. Mais entre temps, celui-ci avait été choisi pour diriger une troupe autrement nombreuse que celle de Mondor; une fois en place, il ne pouvait décemment pas se vêtir en charlatan pour offrir drogues ou pilules et les faire avaler aux nigauds.

III

LES FOLIES AMOUREUSES

Avril 1891.

C'est un talent particulier que d'adapter de la musique aux comédies du vieux répertoire, et M. Ferdinand Poise, aidé de Charles Monselet, a


Col flauto alla 8 bassa
oue de la clarinette jusqu'au "couac")
joue du piston jusqu'au "couac")
à l'8va au dessous

montré plusieurs fois qu'il s'y entendait à merveille; il a laissé trois délicats modèles du genre en s'attaquant tour à tour à Marivaux, à Molière, à d'Allainval. Il faut, en effet, pour le livret, savoir raccourcir la comédie originale en discernant quels passages doivent être mis en musique et quels autres sont à garder pour le dialogue ; il faut surtout veiller à ne pas écraser sous la musique une pièce où la verve et la gaieté ne doivent jamais faiblir et, pour cela, n'y introduire que très discrètement l'élément choral, si l'on veut à toute force y jeter de la variété sans se contenter des simples personnages de la comédie. Ainsi ont fait M. Gounod et ses collaborateurs pour *le Médecin malgré lui*, qui est très adroitement mis en musique; ainsi ont fait les récents arrangeurs des *Folies amoureuses* pour leur premier acte, qui est tout à fait aimable; ainsi auraient-ils dû continuer pour les deux suivants, où la farce intime tourne au grand opéra-comique avec de nombreux chœurs au milieu desquels se perdent les cinq personnages de Regnard.

Rien de trop long ni de trop lourd dans le premier acte. On a conservé juste ce qu'il fallait des vers savoureux de Regnard pour expliquer la fable de la pièce, on a mis juste ce qu'il fallait en musique, en se servant des vers originaux, tant que c'était possible; enfin, quand pour terminer par un chœur, Éraste appelle quatre ou cinq de ses amis et fait partie d'aller festoyer avec eux tandis que Crispin et leurs valets dressent les batteries contre le vieil Albert, l'addition est

assez légèrement faite pour ne pas surcharger cette fin d'acte. Il vaudrait mieux toutefois, sous Louis XIII, ne pas parler de « déjeuner » à onze heures du matin. Passe encore, au début du deuxième acte, pour le chœur des maçons, des serruriers et de leurs apprentis mandés par le vieillard pour murer et verrouiller sa demeure; à la rigueur même, la scène où les bavardes commères se font dire par les apprentis le secret qu'Albert vient de leur confier est encore admissible et la ronde qu'elles dansent autour du pauvre homme est amusante. Mais qu'à partir de là tout le village entoure les personnages, assiste aux crises de folie d'Agathe, s'associe à ses fantaisies musicales ou parte en guerre avec elle et charge son jaloux tuteur, c'est passer la mesure, et de beaucoup.

Or, cela n'est pas regrettable au seul point de vue comique, des chœurs ayant toujours beaucoup moins de légèreté et d'entrain que les solistes; c'est mauvais aussi pour la musique, et les longues scènes, avec grandes masses vocales qui modifient totalement l'aspect général de cette pasquinade, allongent, alourdissent l'ensemble à un degré qu'on ne saurait imaginer. Dans une parade de ce genre, il faut toujours aller grand train pour exciter le rire, et dès que les choristes se mêlent ou se substituent aux personnages classiques, on ne rit plus guère. Il y a là, de toute évidence, une maladresse que les auteurs auraient dû éviter, car elle modifie absolument l'aspect de l'ouvrage à partir du deuxième acte et donne à ces folles manifestations des crises

musicales et guerrières d'Agathe une ampleur sérieuse, une solennité très déplacées.

Le public, sans s'expliquer pourquoi, sent tellement la disproportion de la musique avec l'épisode burlesque auquel elle est associée, qu'il a beaucoup moins goûté ces longues scènes du concert et de la bataille que celle où Agathe paraît sous des habits de duègne et chante une ariette de vieille femme : c'est qu'ici du moins les chœurs sont restés dans la coulisse et ne viennent pas écraser cette bouffonnerie. Et cependant la musique n'est pas meilleure ici que là ; dans ces trois scènes des travestissements d'Agathe, qu'il les traitât pour solistes ou pour chœurs, M. Pessard n'a pas eu la main heureuse et ce ne sont pas ces morceaux-là qui lui feront grand honneur. Au premier acte, au contraire, il a rencontré de gracieuses idées, toutes courtes, qu'il présente avec dextérité : telle la petite marche d'Albert faisant sa ronde nocturne, ou l'apostrophe de Lisette racontant comment elle a mis « l'esprit » en déroute ; tel le petit chœur des seigneurs et valets allant s'emplir le ventre avant de berner le vieux tuteur. Tout cela est écrit dans le bon style de la musique légère et, certainement ici, M. Pessard n'a rien à envier à Lecocq, à Offenbach, non plus qu'à Suppé.

Ce qu'on peut reprocher à M. Pessard, il n'y a pas à dire, c'est le défaut d'originalité : ses entr'actes symphoniques, par exemple, auxquels on a fait fête un peu de confiance, n'ont ni le piquant ni la grâce auxquels on pouvait s'attendre

après le petit menuet de son *Capitaine Fracasse*. Il faut louer le chœur bien bâti des maçons et serruriers venant clore la demeure du pauvre Albert ; les jacasseries des commères interrogeant les apprentis sont aussi bien rendues et la chanson narquoise qu'elles entonnent en dansant autour d'Albert a de l'entrain ; il se trouve aussi de jolis dessins de violons dans le trio où le barbon déclare sa flamme à sa pupille, et je préfère assurément ce morceau aux couplets d'Albert sur les femmes qui sont laborieux et sans relief. Le troisième acte s'ouvre par un marivaudage de peu d'agrément entre Lisette et Crispin, car le rôle de valet, pour fourni qu'il soit de musique, est assez mal partagé. Lorsque la fausse vieille a débité sur un temps de gavotte ses couplets chevrotants : *Amusez-vous, je vous le dis!* Crispin arrive avec une gravité doctorale et son entrée amène un quatuor pour voix d'hommes, sans accompagnement, d'une sonorité bien nourrie. La marche solennelle des faux médecins, ajoutée au texte de Regnard, n'est pas à dédaigner et nombre d'effets curieux seraient à noter dans la longue scène de la consultation, sans qu'elle produise cependant grand effet et nous force à rire. Un motif de valse lente est attaqué par les deux couples amoureux pour célébrer, avant de s'enfuir, la déroute d'Albert, et quand celui-ci rentre éperdu, il se trouve entouré de tout le village qui le houspille et le nargue. Ah ! les damnées commères et comme on les enverrait au diable avec plaisir !

Se pouvait-il voir un meilleur Albert que

M. Fugère, un Crispin plus gambadant que M. Soulacroix, une Lisette plus délurée que Mme Molé? Ils tiennent tous les trois leurs rôles à souhait, les chantent comme vous savez et les jouent selon les traditions, car leurs camarades de la Comédie-Française et de l'Odéon les leur ont indiquées et fait répéter de la meilleure grâce du monde. Et à la façon dont Mme Molé a lancé un couplet parlé de Lisette, il n'a pas été malaisé de reconnaître en elle la femme de Truffier. Mme Landouzy, habile chanteuse à vocalises, est peu propre aux travestissements et tient sans légèreté le personnage endiablé d'Agathe; enfin, M. Carbonne est un Éraste à la voix passable, à la tournure admissible, au parler gasconnant : celui-là, par exemple, a bien fait de ne pas se destiner à la comédie... Et savez-vous ce qu'il appert de tout cela? C'est que *les Folies amoureuses* dont on rit comme on les joue au Théâtre-Français : par tradition, sont beaucoup moins divertissantes qu'elles n'en ont l'air. Les transformer en opéra-comique, oh! le mauvais service à rendre à Regnard!

ÉMILE PALADILHE

I

L'AMOUR AFRICAIN

Mai 1875.

Mérimée est en passe de devenir le fournisseur attitré de poèmes pour les compositeurs en quête d'opéras-comiques. Il n'y a pourtant rien de comique dans la plupart de ses nouvelles ou romans, et, malgré les atténuations apportées par les arrangeurs aux données originales, ce titre qualificatif appliqué à des sujets aussi sombres et d'un dénouement aussi sanglant paraît être employé là par antiphrase. Après la nouvelle de *Carmen,* voici qu'arrive à la scène la plus courte et non la moins saisissante des ébauches dramatiques écloses dans le cerveau de la comédienne espagnole Clara Gazul.

Ce n'est pas, d'ailleurs, la première fois que *l'Amour africain* est mis en action dramatique. En juillet 1827, le théâtre des Nouveautés, sis place de la Bourse, représentait une pièce de Rochefort et Paul Duport, intitulée *les Proverbes au château,* qualifiée de pastiche en trois tableaux, et dont voici le cadre bien simple. Une nombreuse société, réunie à la campagne, est partagée en deux camps et discute vivement sur

la question littéraire à l'ordre du jour : du genre *classique* et du genre *romantique*. A bout de raisons, on convenait de faire un essai des deux écoles, et des acteurs improvisés jouaient tour à tour une comédie classique et une pièce romantique, qui n'était autre que *l'Amour africain*, pris textuellement dans le livre de Mérimée. Malgré le talent de Mme Albert, chargée du rôle de Moïana, ce drame étrange, dont le dénouement est un double coup de poignard, causa plus d'étonnement que de plaisir. Quant à la comédie classique, elle endormait tous les spectateurs, du moins ceux qui étaient sur la scène, c'est-à-dire les hôtes du château, choisis pour juges de ce tournoi dramatico-littéraire.

Je rappellerai à ce propos que les œuvres de Mérimée, en dehors même de *Carmen* et de *l'Amour africain*, ont été assez souvent mises à contribution par les auteurs dramatiques. Ainsi la première pièce du théâtre de Clara Gazul, *les Espagnols en Danemark*, a fourni à MM. Dupeuty et Dartois leur drame de *l'Espionne*, joué au Vaudeville en 1829. MM. Ferdinand Langlé et Alboize ont tiré de *la Jacquerie* le sujet d'un opéra en deux actes et quatre tableaux, qui fut mis en musique par Mainzer et représenté sur le théâtre de la Renaissance en octobre 1836. On y applaudit un chœur vigoureux d'esclaves jurant sur l'Évangile de s'affranchir de leur honteuse sujétion; les deux rôles principaux, celui du seigneur félon et celui de la jeune vassale qu'il voulait séduire, étaient rendus avec talent par le ténor

Hurtaux et Mlle Clary. Faut-il rappeler que la *Chronique de Charles IX* a fourni à Scribe l'idée première des *Huguenots* et à Planard le sujet du *Pré aux Clercs?* Enfin, les journaux ont annoncé plusieurs fois quelque opéra tiré de *Colomba*. Si aucun n'a encore vu le jour, il n'est pas exagéré d'affirmer que plusieurs compositeurs ont dû être tentés par ce pathétique épisode et ont peut-être entrepris de le mettre en musique.

M. Legouvé s'est défendu, par lettre rendue publique, d'avoir voulu faire une pièce de théâtre avec *l'Amour africain*, et il a décliné pour son modeste libretto l'honneur du grand mot de poème. « Mon travail, disait-il, a été de faire un cadre à un tableau du maître; mon seul but, de fournir à un jeune compositeur de talent l'occasion de se produire. » Cette louable entreprise prouve l'esprit charitable de M. Legouvé et lui fait honneur; mais, à voir comment il s'y est pris pour encadrer à la scène l'esquisse de Mérimée, je me prends à douter qu'il ait rendu grand service au musicien, lequel sera entraîné dans une déroute complète par la simplicité affectée du scénario imaginé pour donner prétexte à la représentation de *l'Amour africain*.

Un comte et une comtesse de fantaisie, l'un ne rêvant que musique ou peinture et s'intitulant avec fierté comte des Beaux-Arts, l'autre rapportant tout à la nourriture et se qualifiant en riant de comtesse du Pot au Feu, mènent large vie dans une magnifique villa située aux bords de la Méditerranée. Ils voient passer sur la route et

installent de vive force chez eux trois voyageurs inconnus : une jeune dame qui chante à ravir, son mari, qui a obtenu le grand prix de peinture, et son frère, qui a remporté celui de musique. Il ne manque plus qu'un architecte pour construire une salle de spectacle en un clin d'œil. Se trouvant à court de poèmes, le jeune compositeur a mis en musique, paraît-il, le drame de Mérimée, et le comte décide sans peine ses nouveaux hôtes à jouer eux-mêmes cette cantate sur son théâtre de société. Suit le deuxième acte, reproduction exacte de *l'Amour africain*. Cette façon d'amener l'audition d'une œuvre quelconque est renouvelée de Berlioz, qui termine son *Lelio* en faisant exécuter la grande fantaisie qu'il a composée sur *la Tempête*, de Shakespeare, par les prétendus élèves du prétendu compositeur. Cependant une pareille fiction, acceptable, à la rigueur, dans un poème déjà passablement excentrique, mais destiné au concert, est absolument inadmissible au théâtre, où elle choque les spectateurs et détruit brutalement toute illusion.

Pour tirer bon parti de l'ébauche de Mérimée, il fallait la transporter simplement à la scène, en conservant le caractère tragique et en supprimant le trait comique de la fin : « Mustapha entrant : *Messieurs, le souper est servi.* — Les cadavres, se relevant : *C'est différent, allons souper!* » Cette raillerie fait rire dans un livre, mais elle paraît saugrenue au théâtre, même quand on emploie un acte entier à la préparer. De cette façon, on aurait eu un tableau oriental, comme *Djamileh*.

Je sais bien que le public goûte peu ce genre de pièces sans action ni intérêt, mais cet acte-prologue devait être du travail perdu, car le second acte est tellement prédominant qu'en cas d'insuccès il ne pouvait être sauvé par le premier, et qu'en cas de réussite on l'aurait bientôt débarrassé de ce singulier prologue. Dans les deux éventualités, le premier acte devait être également inutile, presque nuisible.

Le jeune musicien protégé par M. Legouvé n'a encore produit qu'un seul ouvrage à la scène, mais il n'est pas des plus à plaindre, eu égard à son âge peu avancé. Il débuta par un coup d'éclat, qui fit crier au prodige, en remportant le grand prix de Rome à seize ans. M. Émile Paladilhe est né à Montpellier, le 3 juin 1844; il étudia la composition sous Halévy et fut couronné en 1860, avec une cantate de Théodore Anne, *Ivan IV*, qui fut exécutée au mois de décembre, à l'Opéra, par trois artistes alors également réputés, Mlle Amélie Rey, MM. Michot et Cazaux. Après cette douce satisfaction d'amour-propre, et malgré le retentissement qu'avait eu son premier succès remporté à un si jeune âge, M. Paladilhe dut patienter douze ans avant de forcer les portes d'un théâtre quelconque. Enfin, au mois d'avril 1872, il eut l'idée de mettre en musique la jolie saynète de M. Coppée, *le Passant*, qui venait d'obtenir un brillant succès à l'Odéon, et il fit agréer sa partition aux directeurs de l'Opéra-Comique. Mmes Galli-Marié et Priola jouaient les deux rôles de cet opéra-miniature, dans lequel

on applaudit surtout la sérénade de Zanetto, une *canzone* italienne que le jeune musicien avait rapportée de son séjour à Rome et qui avait déjà obtenu une grande vogue dans les soirées et concerts sous le titre significatif de *Mandolinata*.

Il y a véritablement deux pièces en une dans *l'Amour africain*, mais cette transition non ménagée entre les scènes gaies, les rires de la première et les couleurs sombres de la seconde est aussi peu favorable au musicien que peu agréable pour l'auditeur. Le librettiste avait cru trouver là une antithèse saisissante, il n'a produit qu'une confusion fâcheuse. Il faut approuver la direction d'esprit et les tendances de M. Paladilhe. Son opéra est une œuvre sérieusement conçue, et écrite par un compositeur qui connaît les exigences musicales de son époque et s'efforce de donner à l'orchestre un rôle considérable, mais auquel a manqué l'occasion ou plutôt la volonté de s'exercer dans le genre symphonique, comme ont fait ses camarades, ses aînés et ses cadets. Le jour de l'épreuve venu, il montre les meilleures intentions du monde, mais aussi toute l'inexpépérience d'un débutant qui aurait obtenu son prix un an ou deux auparavant. Il n'est pire danger pour un musicien que ce *far niente* et qu'une trop grande confiance en ses dispositions naturelles, accrue par les louanges complaisantes des amis ou par les éloges adroits des rivaux.

Qu'elle soit gaie ou triste, légère ou passionnée, la musique de M. Paladilhe est toujours traitée avec soin et accompagnée aussi richement

Mon cher Durand,

En rentrant chez moi j'aperçois
sur l'enveloppe de votre dernière
note comme adresse : 6 rue Mansard
Or depuis plus de 18 mois
j'habite 14 rue Ste Marie —
De là le retard !

Pour communication ultérieure
voudriez vous prendre cette dernière
adresse sur votre livre ?

Bien cordialement

Tout vôtre

Claude Debussy

que le lui permet sa médiocre habileté de main, mais elle manque essentiellement d'inspiration originale, à la mélodie comme dans la contexture orchestrale. Ses morceaux, des caractères les plus divers, découlent tous de ceux de M. Gounod, dont il paraît être un disciple fervent et un habile imitateur : on pourrait trouver de pires modèles, mais aussi de meilleurs.

Je louerai, au premier acte, le petit mélodrame en *sol,* la chanson italienne de Margarita, le joli chœur des olivettes avec fifre et tambourin, et le motif principal du quintette : *O charmant voyage!* Dans *l'Amour africain* proprement dit, je citerai avec éloge la romance expressive de Nouman, les strophes de Moïana et surtout le poétique andante à deux voix : *Divin transport ;* puis, dans le trio, un ensemble pathétique : *Allah! Pitié pour moi!* et la douce supplication de Moïana : *Maître, c'est toi que j'aime!* Malgré les nombreuses restrictions que j'ai dû faire, cette œuvre musicale n'est pas sans mérite, et l'insuccès tient en grande partie à l'ennui qui résulte surtout de la froideur et de la singularité du poème. Des cinq interprètes, aucun ne se distingue en bien ni en mal; le mieux est donc de n'en citer aucun, afin de ne pas faire de jaloux.

II

SUZANNE

Décembre 1878.

La nouvelle pièce de l'Opéra-Comique, *Su-*

Suzanne, a, selon moi, le grand mérite de sortir de l'ordinaire et de ne pas nous resservir pour la centième fois une donnée archiconnue sous un titre nouveau. Ce livret, où l'action recommence à chaque acte, séparé du précédent par trois ou quatre années d'intervalle; où l'héroïne, qui change de sexe et de position à trois reprises, entre en scène de but en blanc sans être annoncée ni expliquée en aucune façon, me paraît beaucoup plus agréable en ses péripéties imprévues que mainte autre pièce dont les événements se suivent de plus près sans mieux s'enchaîner.

Cette pièce est bizarre, assurément, mais si l'on réfléchit que les auteurs ont simplement mis à la scène une aventure réelle, une cause célèbre connue sous le nom de *la Jolie Fille de Heidelberg*, on conviendra que cette adaptation scénique est très habilement faite, eu égard surtout aux difficultés qu'il fallait surmonter pour faire admettre par un public français une situation aussi délicate que celle du second acte. C'est lorsque Suzanne, une simple fille de paysans, ayant des aspirations irrésistibles vers la poésie et s'étant laissé guider par un jeune étudiant de Cambridge qui lui a juré de la toujours traiter en sœur, vit à ses côtés sous les habits d'homme et suit les cours de l'Université, où elle se fait remarquer, d'ailleurs, par sa conduite sérieuse et son zèle au travail. Malheureusement, un autre étudiant soupçonne le véritable sexe du jeune Claudius, et Richard, oubliant sa promesse fraternelle, ose déclarer son amour à Suzanne, qui reprend ses

habits de femme pour s'enfuir. Elle est surprise ainsi en tête-à-tête avec Richard par tous les étudiants qui viennent fêter Noël à l'hôtellerie, et qui la traitent assez cavalièrement, comme la maîtresse de l'un d'entre eux; la malheureuse se sauve affolée et Richard reste accablé au milieu de ses camarades qui le consolent en buvant ferme et chantant fort. Au dernier acte, Suzanne, élevée par son instinct poétique et dramatique, est devenue une tragédienne illustre; elle mène une vie irréprochable et compte comme admirateurs et amis les plus respectueux les jeunes gens d'autrefois, devenus de riches et de puissants seigneurs avec l'âge. Celui qui l'avait insultée naguère, lord Dalton, lui offre en réparation publique l'hommage de sa fortune et de son nom, et Suzanne va pour accepter, lorsque reparaît Richard, qui s'est engagé dans la marine après sa malheureuse équipée. Au cri que pousse Suzanne en croyant Richard tué en duel par Dalton, celui-ci comprend qu'elle aime éperdument le jeune marin; il rend galamment sa parole à la tragédienne et la pousse dans les bras de Richard : procédé digne d'un noble pair, mieux encore, d'un véritable ami.

La musique composée par M. Paladilhe sur ce scénario est un compromis assez habile entre l'opéra-comique d'il y a vingt ans, presque tout en couplets, en airs faciles à retenir, et le genre plus sentimental, penchant peut-être un peu trop vers l'opéra, mais à coup sûr d'un vol musical plus haut, qu'on a cherché à acclimater dans ces ces temps derniers à la salle Favart, M. Paladilhe

a presque constamment adopté les formes de l'ancien opéra-comique, et c'est surtout par son habileté à manier l'orchestration, par la parure délicate dont il revêt des idées parfois assez communes qu'on reconnaît en lui un des musiciens dits de la jeune école, c'est-à-dire un de ceux qui ont pu et voulu faire leur apprentissage au concert, et qui ont écrit des morceaux d'orchestre en attendant que les théâtres missent des voix à leur disposition. Il n'avait encore donné que deux opéras-comiques de peu d'importance, *le Passant* et *l'Amour africain*, et le dernier qu'il nous offre est évidemment supérieur à ceux-ci. Il sait, comme tous ses camarades, user avec habileté des ressources symphoniques, et sous ce rapport il n'y aurait qu'à louer dans sa partition, — son orage du premier acte est traité avec vigueur et sûreté, — s'il n'avait négligé d'écrire une ouverture ou même la moindre introduction. Je lui reprocherai aussi, et sévèrement, d'avoir plaqué tant de virtuosité, de roulades et de traits dans le rôle de Suzanne, sous prétexte qu'il devait être chanté par M^lle^ Vauchelet; ces gargouillades, outre qu'elles ne sont plus tolérables aujourd'hui au point de vue absolu, forment une tache grossière à côté de mélodies expressives et bien senties qui se terminent sans cadence banale ni feu d'artifice vocal. Le rôle de Suzanne étant écrit dans un style tout différent des autres, il y a là un contraste, un non-sens qui frappe les auditeurs les plus indifférents : eux-mêmes sentent bien que c'est tout l'un ou tout l'autre, et qu'entre telle

mélodie soupirée par Richard et tel air à roulades lancé par Suzanne il y a un des deux morceaux qui est exécrable, car l'un est la négation de l'autre.

Le premier acte est une idylle charmante : la fête du houblon et la victoire remportée dans une régate par les étudiants de Cambridge amènent des chœurs pleins d'entrain, de joyeuses danses et de charmants couplets à deux voix, et, pour lord Dalton, un chant de victoire grave et calme, d'un caractère bien anglais. Au second acte, M. Paladilhe a imité d'une façon également heureuse le style de Hændel dans l'air à boire, aussi chanté par lord Dalton, et ces deux morceaux, d'une bonne couleur archaïque, donnent plus de cachet à sa partition que l'introduction peu justifiée du *God save the queen* pour terminer l'opéra. La mélodie de Richard : *Comme un petit oiseau posé sur le chemin*, est tout à fait charmante et parfaitement chantée par M. Nicot; les couplets de Mlle Vauchelet, qui suivent, seraient bien plus agréables sans le petit concert entre la flûte et la voix qui les annonce; le duo du déjeuner, très gracieux au début, renferme un andante expressif avec une cadence point banale, et le tout termine d'une façon charmante un premier acte très joli. Le second est plus inégal, la mélodie de Suzanne sur le printemps arrive là sans autre raison que de fournir à Mlle Vauchelet des vocalises qui la fassent beaucoup applaudir; la romance de Richard : *A dire son secret*, est bien sentie. A citer aussi, dans le genre gai, les couplets syllabiques

de l'inflammable Eva et ceux un peu trop contournés sur le pudding. Il y a des parties louables dans le grand duo dramatique entre Richard et Eva, mais trop de formules et de traits vocalisés ; les interruptions du chœur dans la coulisse sont d'un bon effet dramatique ; enfin le finale, outre l'air à boire, renferme un joli quatuor ironique des étudiants se narguant eux-mêmes de n'avoir pas plutôt démasqué les amoureux. Après un solo de violoncelle expressif, le troisième acte s'ouvre par un grand air où Suzanne redébite toutes les vocalises de Philine et de Catarina ; des amies la complimentent en attaquant un petit motif guilleret, puis elle se remet à roucouler pour prier ses invités de passer dans la salle à manger. La scène de la reconnaissance entre Richard et Suzanne amène un motif bien déclamé : *Quand j'ai pénétré dans cette demeure ;* et quant au duo du défi entre Richard et Dalton, je préfère bien le ton de persiflage gardé par les deux rivaux aux grands gestes et aux grands cris qui accompagnent d'ordinaire en musique une provocation.

Les deux rôles de Suzanne et de Richard sont tenus à souhait par M^lle^ Vauchelet et M. Nicot, mais seulement dans les scènes de grâce ou de sentiment ; ils n'ont ni l'un ni l'autre assez de voix pour les longs morceaux dramatiques qui leur incombent. M^lle^ Ducasse joue avec crânerie le rôle amusant de la fille d'auberge Eva, et M. Barré tient avec élégance le rôle très difficile du jeune lord Dalton ; un bon point à la petite Richer, le domestique minuscule de milord.

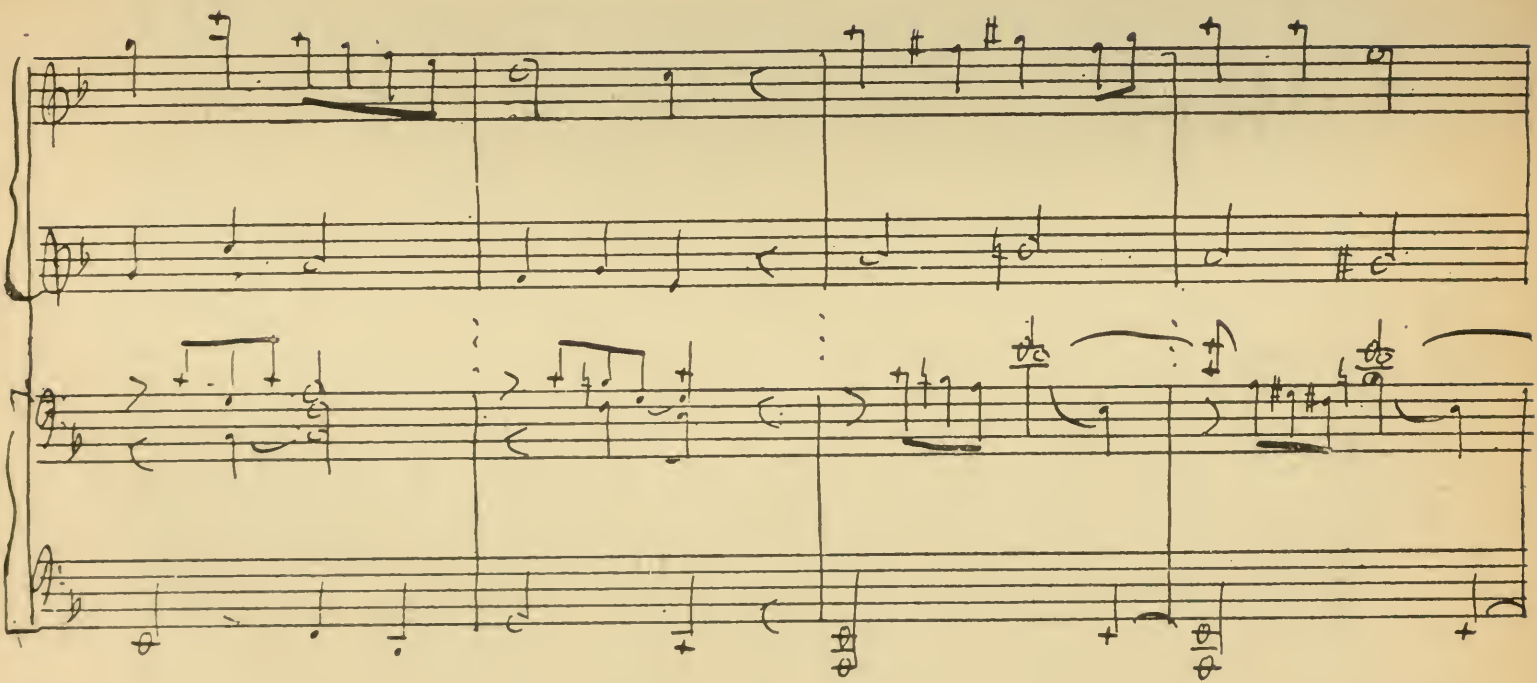
Pièce et musique semblent promettre un succès, et le général Paladilhe, escomptant la victoire probable, a adressé un ordre du jour aux soldats placés sous les ordres du colonel Danbé pour les féliciter de leur bonne tenue... sous le lustre et de leur belle conduite au feu... de la rampe. Cette petite comédie militaire ne nuira pas au succès, non plus qu'elle y aidera : donc, autant valait s'en dispenser.

III

PATRIE

Décembre 1886

Voilà bien longtemps qu'on nous entretenait du bel opéra qui se trouvait en puissance dans *Patrie*. On disait même que M. Sardou avait d'abord conçu le sujet sous cette forme, et l'on ajoutait que, s'il revenait jamais à son idée première, il voudrait de M. Verdi, seulement de M. Verdi, comme collaborateur musical. Le choix, avouez-le, n'était pas d'un malhabile. Outre que ce drame, par ses situations violentes et pathétiques, devait bien convenir au tempérament musical de M. Verdi, il n'était pas de compositeur dont le nom fût d'un attrait plus sûr pour la généralité du public français, partant d'une influence plus immédiate sur la recette. Mais l'argent n'est pas tout en ce monde, et lorsqu'on brigue une place honorifique, par exemple un fauteuil à l'Académie française, il convient de savoir accepter en souriant telle condition impré-



vue, tel sacrifice pécuniaire. S'il advient, par exemple, qu'un membre influent vous promette sa voix, plus celles dont il dispose, en échange d'un livret d'opéra sur le drame de *Patrie*, pour tel ou tel musicien de ses amis, il faut bien s'exécuter de bonne grâce et renoncer à la collaboration de M. Verdi, qui se consolera, d'ailleurs, de cette disgrâce avec Shakespeare. Et c'est ainsi que, grâce à M. Legouvé, M. Paladilhe a eu le bonheur inespéré de voir mettre à sa disposition la scène et toutes les ressources de l'Académie de musique, alors qu'aucun succès personnel ne le désignait plus que tel autre compositeur de son âge ou de son ordre pour cet honneur écrasant.

Un poème d'opéra taillé dans le beau drame de *Patrie* devait offrir un avantage capital par le temps qui court, à présent que le public aime à connaître d'avance et la donnée et les situations principales des pièces qu'il va voir : c'est que le sujet en serait familier à tous les gens qui suivent habituellement les théâtres, que chaque personnage en serait attendu, que toutes les péripéties en seraient prévues, bref, qu'en écoutant cet ouvrage, il semblerait aux auditeurs qu'ils entendent un vieil opéra, déjà connu d'eux, faisant partie du répertoire et classé plus ou moins haut dans leur estime. L'analogie était d'autant plus frappante en ce qui concerne *Patrie* que c'est un drame historique, solidement charpenté, dans le genre de ceux de Scribe, où les situations dramatiques sont amenées avec art et développées avec une parfaite entente de la scène. Assurément, il fallait

le modifier un peu avant d'en faire un opéra, mais ces changements n'étaient pas tels qu'ils dussent altérer sensiblement la physionomie du drame et troubler les souvenirs très vivaces des spectateurs.

Le changement principal consiste à avoir imaginé le tableau d'une grande fête chez le duc d'Albe, afin de motiver l'introduction d'un ballet ; car vous pensez bien que des auteurs aussi soucieux de conserver le cadre de l'ancien opéra se seraient bien gardés de rayer le ballet de leur programme. En fait, ce bal chez le duc d'Albe n'a pas de raison d'être, et les librettistes l'ont si bien compris qu'ils ont eu soin de n'y pas faire paraître le sombre gouverneur des Flandres, absorbé par de plus graves soucis ; en son lieu et place, la fête est présidée par sa fille Rafaële, qui n'est plus ici la touchante poitrinaire, mourant par contre-coup des froides cruautés de son père, mais une jeune fille sentimentale et rêveuse, un peu coquette, éprise de Karloo et prêtant cependant l'oreille aux propos galants de La Trémoïlle. Elle assiste donc à un grand ballet allégorique bien dans le goût du temps, où l'on voit un énorme vaisseau portant l'Espagne et tous les peuples soumis à sa domination, qui se mettent à danser en l'honneur du duc d'Albe absent. Cette restitution d'un ancien ballet royal, avec ses colossales pièces de machinerie, est tout à fait attrayante, à ne considérer que le spectacle : quel dommage que le drame s'y prête si mal et qu'il ait fallu l'entailler pour y introduire ce curieux divertissement!

Autre modification capitale. On a complètement supprimé le tableau si émouvant où les partisans de Guillaume d'Orange, assemblés dans les fossés de la ville, auprès de la porte de Louvain, ensevelissent une patrouille espagnole sous la neige, et l'on a transporté cette conjuration nocturne dans un salon de l'hôtel du comte de Rysoor, où sa femme entend tout derrière une tapisserie ; ce qui amène une analogie frappante et fâcheuse avec le quatrième acte des *Huguenots*. D'ailleurs, ce n'est pas la seule, et, dans le duo final, alors que Dolorès veut fuir avec Karloo et que celui-ci entend la voix de ses compagnons qui le maudissent en montant sur le bûcher, il est impossible de ne pas songer à Meyerbeer. Et combien d'autres changements qu'on s'étonne de voir approuvés, sinon faits, par un charpentier dramatique aussi expert que M. Sardou ! Autant s'explique peu la présence de Karloo et d'autres conjurés au bal donné par le duc d'Albe ; autant il est choquant que Rafaële vienne retrouver son père à l'Hôtel de ville, au plus fort de cette scène sanglante, alors que la ville entière est occupée par les troupes ; autant il est saugrenu que toutes les commères des environs y pénètrent à sa suite et fassent chorus avec elle au milieu de toute une armée dont les mousquets peuvent partir d'un moment à l'autre. Et voilà comment, en voulant couler dans le moule usé de l'opéra réglementaire un drame qui valait précisément par l'originalité de la conception, par la vigueur de la mise en œuvre, on retombe inévitablement dans les

conventions les plus criantes, comment on expose un malheureux compositeur à des rapprochements qu'il avait le plus grand intérêt à éviter.

Il n'importe, et malgré ces remaniements regrettables, le drame de *Patrie* n'en devait pas moins fournir un scénario où les situations émouvantes abonderaient, mais qui manquerait essentiellement de charme et de poésie. De la passion, de la fureur, de l'enthousiasme patriotique : autant qu'on en voudra ; mais de tendresse, de rêverie ou de douceur, il n'y en a trace, quoique les auteurs se soient aperçus de ce défaut et qu'ils aient tenté de l'atténuer en introduisant deux ou trois fois Rafaële dans des scènes où elle n'a que faire. Elle chante, ici, une prière ; ailleurs, une phrase sentimentale afin de remédier au caractère uniformément violent, sombre et passionné de l'ouvrage ; ainsi modifié, le personnage de Rafaële semble ne plus appartenir au drame et n'avoir d'autre utilité que de délasser un peu notre oreille. Ce que je dis là peut s'entendre aussi du personnage de La Trémoïlle, qui n'a plus de part à l'action et s'en vient seulement soupirer deux airs, dont un au milieu du bal, un madrigal agréablement tourné dans le style ancien. Et j'ajouterai que ces pastiches de musique ancienne, en particulier le passepied qui ouvre la scène du bal et la pavane avec chœur, ont été généralement réussis par le musicien : ils sont bien préférables à la musique du ballet proprement dit, qui est tout à fait moderne et par conséquent en désaccord avec la figuration symbolique qu'elle doit

accompagner. L'idée première de cette allégorie, une fois le ballet admis, était pourtant heureuse et prêtait à la couleur ; mais le chorégraphe et le musicien s'en sont éloignés à plaisir pour verser dans le moderne et le banal.

Je dois rappeler ici le grave insuccès de *Diana*, non pour chagriner M. Paladilhe, mais parce qu'en cette occasion je refusai de m'associer aux attaques acharnées de la presse contre un homme à terre. Avec les procédés et le ton de la critique actuelle, il n'y a plus de degré du bon au passable, du médiocre au pire, du sublime à l'horrible, et quand on n'anéantit pas un ouvrage sous de formidables quolibets, on l'écrase sous des éloges extravagants. On criait à l'horreur pour *Diana*, on crie au chef-d'œuvre pour *Patrie* et l'on tombe ainsi d'une exagération dans une autre. Un peu d'étude et de réflexion vaudrait bien mieux. Si M. Paladilhe a de la clairvoyance, il ne se laissera pas plus griser par l'encens qu'on lui brûle sous le nez qu'il ne s'est laissé abattre par les coups assénés sur *Diana*, et le souvenir de ces mauvais traitements l'éclairera sur la valeur des éloges qu'on lui décerne aujourd'hui. S'il a du sens et s'il se connaît lui-même, il doit savoir qu'un compositeur ne peut pas changer du blanc au noir en dix-huit mois, surtout à son âge, et qu'il est resté parfaitement égal à lui-même en écrivant *Patrie* après *Diana ;* il doit comprendre qu'il n'y a pas une si grande distance qu'on veut bien le dire entre ces deux ouvrages, que leur destinée si différente provient moins de

la musique elle-même que de la valeur des livrets respectifs et que tel est le sens, en bon français, de l'exclamation échappée un beau jour à M. Sardou : « Voici donc un musicien qui se tient à sa place ! »

M. Sardou, par « un musicien qui reste à sa place », entend sûrement un musicien qui se subordonne au dramaturge. Et c'est effectivement ce qu'a fait M. Paladilhe. Son idéal n'est ni bien nouveau, ni bien élevé ; il fait de la musique en excellent prix de Rome et n'a avancé ni reculé d'une ligne sur le genre de l'opéra tel qu'on le comprenait il y a trente ans. Un récitatif, généralement bien déclamé et vigoureusement scandé par les instruments, relie entre eux les différents épisodes ou morceaux, lesquels sont presque tous traités à la façon de Meyerbeer ou d'Halévy ; pour certaines pages, cependant, où il désirait mettre du charme et de la douceur, l'auteur a écrit de petits morceaux mélodiques, des *ariosos* comme on les appelle, où il s'inspire évidemment de M. Gounod. L'horizon de M. Paladilhe est donc assez borné ; mais enfin, sans avoir d'invention personnelle et rien qu'en suivant de près son poème, il a réussi par endroits à traduire avec vigueur telle situation pathétique. Il a recours à des formules, à des procédés qui paraissent bien vieillis, mais il le fait avec tant de confiance et de conviction, il a si peu l'air de soupçonner qu'on puisse écrire autrement qu'il en devient intéressant.

Avec cette façon de procéder, où le composi-

teur ne s'élève jamais au-dessus de son poème, tout dépend de la pièce elle-même : il s'échauffe ou s'éteint avec elle. En général, les rôles de Dolorès et de Karloo l'ont médiocrement inspiré, et les deux grands duos entre ces personnages sont sans intérêt, l'auteur ne possédant pas la note tendre ou passionnée qu'il aurait fallu faire résonner ici et retombant dès lors dans des redites et des formules fastidieuses. Au contraire, il a mieux traité les scènes d'ensemble, dans lesquelles il pouvait faire manœuvrer les masses, ou bien les épisodes violemment pathétiques, comme le quintette ou plutôt la scène de la dénonciation, qui me paraît très supérieure à tout le reste de l'opéra. Le malheur, pour cet ouvrage, est qu'on a déjà entendu tout cela dans d'autres opéras consacrés par le temps ; mais enfin dans les moments où l'auteur se voit contraint de suivre exactement la scène et de ne pas adopter une coupe déterminée, aussitôt il acquiert une certaine puissance et s'impose à notre attention par la vigueur de sa déclamation.

Voyez, par exemple, son premier acte, où M. Sardou a d'ailleurs habilement resserré le premier acte du drame, sans en rien retrancher : à part l'air conventionnel du sonneur, il n'y a guère que des récits soutenus par l'orchestre, et tout cela marche sans languir un instant. L'entrée du tribunal, en particulier, puis l'angelus, qui se développe sur une belle pédale d'*ut*, enfin, le récit du capitaine Rincon et la retraite finale sont traités sans grande nouveauté, c'est vrai, mais

aussi sans longueur et d'intelligente façon. Tout le tableau chez le duc d'Albe est, je l'ai dit, le meilleur à mes yeux. Les premiers mots du duc, tandis qu'on entend au loin les bruits du bal, ensuite sa phrase caressante aux genoux de sa fille affaissée ; enfin, et surtout, la révélation du complot par Dolorès, avec les interrogations des juges, d'une anxiété terrible, forment un long épisode où je ne vois guère qu'à louer.

Et savez-vous ce qui fait le prix de cette scène ? C'est que l'auteur n'en a pas arrêté le cours impétueux pour offrir à Mme Krauss ou à tel autre occasion de briller, et que tous les chanteurs, ici, subissent la loi du drame. Au contraire, dans l'acte de l'Hôtel de ville, il a fallu compter avec M. Lassalle, qui a tiré toute la couverture à lui : il a bien là trois ou quatre ariosos comme il prétend en avoir au moins un dans tous les opéras, depuis *le Roi de Lahore*, et il les déroule à loisir tandis que l'action s'arrête et que les autres personnages se croisent les bras pour l'écouter. Il y a dans cet acte un superbe crescendo de tout l'orchestre soutenu par les tambours lorsque les troupes espagnoles envahissent l'Hôtel de ville et acculent tous les conjurés dans un coin de l'édifice ; eh bien ! il aurait dû se trouver dans un acte aussi complet au point de vue dramatique beaucoup d'effets de ce genre et moins de pseudo-romances à roucouler pour le premier baryton. Mais l'agrément de M. Lassalle est à ce prix, sans doute, et combien serait fou le musicien qui se priverait d'un aussi précieux concours !

Costumes et décors admirables : le premier tableau, la Vieille-Boucherie, à Bruxelles, par un temps de neige, est de tout point superbe, et l'intérieur de l'Hôtel de ville, éclairé par la lune, est aussi très saisissant. Après les décors, les chanteurs. Mme Krauss, un peu marquée pour le rôle de Dolorès et dont la voix se fatigue, a joué avec une grande force pathétique sa scène de la dénonciation; M. Duc crie énormément dans Karloo, et M. Lassalle a de beaux élans dans Rysoor. Mme Bosman, MM. Bérardi, Muratet, de Reszké, sont également bien placés dans Rafaële, dans le sonneur Jonas, dans la Trémoïlle et le duc d'Albe. Au surplus, tous s'honorent d'être les porte-paroles d'un tel musicien et tous ont créé leurs rôles avec leur cœur, selon la belle expression de M. Lassalle, accordant, par lettre rendue publique, un *satisfecit* à M. Paladilhe. Heureux et malheureux compositeur ! Il a l'approbation de M. Lassalle ; il attend encore celle de M. Sapin.

AUGUSTA HOLMÈS

I

LES ARGONAUTES

Avril 1881.

Voilà deux fois que la ville de Paris institue un concours de composition musicale, deux fois que Mlle Holmès concourt et deux fois qu'elle est classée au second rang. Au premier concours, elle arrivait avec sa *Lutèce* après MM. Dubois et Godard, couronnés *ex æquo* pour *le Paradis perdu* et *le Tasse;* au second concours, elle fut sacrifiée à M. Alphonse Duvernoy. Et ce nouvel échec lui fut d'autant plus sensible que le jugement avait été rendu, cette fois, après vif débat, à deux voix de majorité; que presque tous les membres musiciens nommés à l'élection par les concurrents avaient voté pour elle et que c'est M. Herold, préfet de la Seine et ami particulier de la famille Duvernoy, qui avait fait attribuer le prix à *la Tempête*, appuyé par ceux des jurés qu'il avait désignés lui-même ou sur lesquels il avait de l'action : musiciens amis, conseillers municipaux et autres. Mlle Holmès, de nouveau rejetée au second rang, s'efforça d'obtenir du ministère des Beaux-Arts une allocation qui lui permît de produire son œuvre en public. Elle s'appuyait

sur ce double échec si honorable, et elle fit signer sa pétition par les membres qui avaient voté pour elle au dernier concours; mais toutes ces démarches n'aboutirent à rien, et elle n'obtint pas un rouge liard. Il y avait pour cela une raison excellente : on était fort peu désireux, en haut lieu, de voir Mlle Holmès faire exécuter son ouvrage et entrer ainsi en lutte ouverte avec la partition couronnée; après l'échec de *la Tempête* en concert public, on redoutait ce dangereux parallèle et l'on aurait travaillé bien plutôt à l'empêcher. Dans de telles circonstances, il faut doublement féliciter M. Pasdeloup d'avoir fait accueil à Mlle Augusta Holmès.

Ce poème des *Argonautes* est sensiblement plus court que celui de *la Tempête* et n'en vaut que mieux. C'est Mlle Holmès qui l'a composé elle-même et mis en vers, peut-être avec le secours d'un poète anonyme; en tout cas et sans exagérer la valeur de ce travail littéraire, il semble qu'on aurait pu lui en tenir compte un peu plus qu'on ne l'a fait. Cette légende des Argonautes ne donnait pas prétexte à des épisodes bien variés; elle est ici traitée avec des développements très suffisants. Dans la première partie, les Argonautes appareillent et quittent Iolchos, soutenus par les discours héroïques de Jason et suivis des acclamations de la foule accourue sur le rivage. Deuxième partie : la pleine mer; un violent orage éclate, après lequel les sirènes, s'accrochant aux flancs du navire, essayent d'arrêter les voyageurs; ceux-ci sont près de céder, mais Jason les réconforte

encore et les sirènes, vaincues, plongent dans la mer. Au début du troisième tableau, la magicienne Médée sacrifie avec ses compagnes à la déesse Hécate; le jour se lève : elle aperçoit le héros qui débarque aux rivages de la Colchide; un élan irrésistible pousse Médée et Jason l'un vers l'autre et tous deux se perdent dans le bois sacré, tandis que les compagnes de Médée effeuillent des roses sur leur chemin. Acte quatrième et dernier : Jason conquiert la Toison d'or avec l'aide de Médée; à peine a-t-il ravi ce précieux trésor qu'il repousse son amante de la veille et s'en retourne avec ses compagnons victorieux, abandonnant la malheureuse au regret d'avoir trahi son père pour un infidèle amant. Il a fallu, ici, faire un accroc à l'histoire ou à la légende, puisque Jason, dit-on, fut un époux modèle au moins pendant dix ans; mais c'était le droit strict de Mlle Holmès de modifier à sa volonté une histoire aussi peu historique. Plus tôt Jason trahit Médée et plus tôt Médée est punie de sa trahison filiale; ainsi, Mlle Holmès venge la morale outragée et flétrit Jason adultère : on ne peut que l'en féliciter.

Ce poème un peu monotone offrait à la musicienne des situations analogues à celles dont s'est inspiré le compositeur qu'elle admire et glorifie entre tous. Ces scènes de voyage en mer, de tempête avec chant séducteur des sirènes; ce guerrier invincible et dont la vertu résiste à toutes les tentations; cette vierge qui se donne du premier élan corps et âme au jeune héros vainqueur des

éléments déchaînés : autant de points de contact avec *le Vaisseau fantôme* et *Lohengrin*, avec les chefs-d'œuvre d'un maître auquel Mlle Holmès rend un hommage empressé. Si j'évoque ici le souvenir de Richard Wagner, ce n'est pas, tant s'en faut, pour écraser Mlle Holmès, mais pour expliquer, au contraire, en quoi elle diffère et vaut mieux que M. Duvernoy. Il est bien évident qu'à moins d'avoir un génie absolument créateur, tout musicien procède d'un maître ou deux, qu'il admire et goûte à bon escient. Rien de plus légitime que cette admiration quand elle s'adresse véritablement à un homme de génie et rien de plus naturel que cette influence. Il est bien clair, par exemple, que la plupart de nos compositeurs, écrivant actuellement pour l'orchestre seul, procèdent qui de Berlioz, qui de Schumann, tandis que ceux qui s'exercent en vue du théâtre montrent une indécision coupable et flottent de M. Gounod à M. Verdi, selon qu'ils croient pouvoir mieux séduire le public en se mettant à la remorque de celui-ci ou de celui-là. De là, à n'en pas douter, la supériorité marquée de nos musiciens dans la musique symphonique, où ils ont su choisir des modèles hors ligne, tandis qu'ils restent inférieurs dès qu'ils abordent la scène, où ils se raccrochent à des musiciens qui ne sont eux-mêmes que des reflets : seul, le véritable génie est apte à tenir école et peut engendrer des talents sérieux.

Mlle Holmès, elle, admire chaudement Richard Wagner. Elle lui emprunte ses motifs caractéris-

tiques, ses rappels de phrases emblématiques, ses mélodies enlaçantes des instruments à cordes, ses dispositions de l'harmonie à découvert, ses appels héroïques des cuivres. De plus, elle observe exactement le principe formulé par Grimm et Rousseau avant Richard Wagner, de ne faire chanter deux voix ensemble que très rarement et lorsque la situation l'exige. Enfin, elle a fait de chacune des quatre parties de son œuvre un tout absolument complet, dont les divers épisodes et motifs se soudent et s'enchaînent sans point d'arrêt sensible où l'on puisse applaudir; c'est là encore un précepte absolument conforme à la vie réelle, au drame, où l'entrée et le départ des divers personnages ne marquent jamais un point d'arrêt absolu. Quand je dis que Mlle Holmès s'inspire directement de Richard Wagner, je parle d'une inspiration générale, non de ces réminiscences exactes qui abondent chez les musiciens sans talent personnel. Ainsi l'on retrouvait sous la plume de M. Duvernoy quantité de phrases ou de bribes musicales empruntées littéralement aux compositeurs de toutes les écoles; chez Mlle Holmès, au contraire, on perçoit une influence supérieure indiscutable, mais on ne se heurte pas à des mesures, à des passages copiés littéralement de droite et de gauche. Avec *la Tempête*, on avait un travail de marqueterie agréablement fait par un musicien sans idées propres ni idéal fixe et qui tournait à tous les vents; avec *les Argonautes*, on a l'œuvre d'une artiste de conviction qui sait bien ce qu'elle veut

Lundi 2 Décembre

Mon cher ami

Avez-vous reçu mes deux lettres ?
Dans la première je vous remerciais
du fond du cœur pour les beaux
vers que vous avez bien voulu
m'adresser. Dans la seconde
je vous demandais l'autorisation
de les publier, car j'en suis très
fier, comme vous devez bien le
penser.
Etes-vous toujours à Cadix ?

Je n'en sais rien.

Avez-vous reçu mes communications?

Je l'espère.

Répondez-moi un mot, je vous en prie, vous me ferez bien grand plaisir.

Votre dévoué

Augusta Holmès

20, Rue Juliette Lambert

Paris

faire et qui s'y essaye avec fermeté sans dévier du chemin qu'elle a choisi.

Assurément cette partition est l'œuvre trop touffue et parfois un peu malhabile d'un musicien qui a eu trop rarement occasion d'entendre ses productions à l'orchestre et de se châtier lui-même; assurément Mlle Holmès ne mesure pas assez ses effets; elle prodigue uniformément les éclats des cuivres; elle tombe parfois dans l'emphase à force de vouloir être grandiose, héroïque; mais cette exubérance, au moins, laisse voir en plus d'un endroit un véritable tempérament d'artiste, un compositeur qui a quelque chose à dire et qui s'efforce de le rendre, au lieu d'écrire au courant de la plume une œuvre quelconque, incolore, constamment plate et sans accent. Il y a des passages de grande valeur dans la partition de Mlle Holmès : d'abord ses premiers chœurs des marins et le joli chant d'adieux soupiré par une jeune fille sur le rivage, puis la scène de la tempête et celle du chant des sirènes, dont le motif ondoyant est d'une séduction extrême et orchestré à ravir; enfin le chœur des Argonautes abordant en Colchide est tour à tour d'une grâce charmante et d'une mâle fierté. La troisième partie est certainement la meilleure : aux conjurations magiques des compagnes de Médée, rendues d'une façon très saisissante par l'orchestre et les voix, succède une superbe invocation de Médée à Hécate. Ce transport furieux de la magicienne est traduit avec une grande puissance, et quand celle-ci tombe épuisée, ses compagnes,

échevelées, dansent une ronde folle où le délire prophétique atteint au suprême degré; tout ce passage est véritablement beau.

Le moment où Médée aperçoit Jason sur la mer rappelle assez exactement l'arrivée du chevalier Lohengrin; puis commence un long duo d'amour où l'on rencontre des phrases d'une tendresse exquise, comme celle de Jason : *Nous régnerons ensemble*, et aussi des élans très dramatiques, comme celui où Médée découvre dans l'avenir la trahison de Jason. Il y a là un rappel de l'invocation à Hécate du plus heureux effet. Cette scène, très développée, se termine par un chœur charmant des compagnes de Médée et par de courtes phrases alternées des deux amants qui tombent un peu trop dans la barcarolle; il y a aussi à la fin une sorte de point d'orgue à deux voix dont Mlle Holmès devrait rougir. En résumé, cette scène est très bien conçue et exécutée avec une sûreté surprenante, au moins dans sa majeure partie; à la fin seulement, il y aurait quelques taches à enlever. Dans la dernière partie, il faut citer le fier récit de Jason énumérant tous les obstacles qu'il a surmontés et les reproches de Médée à son amant infidèle. Il y a dans ce passage un rappel de la fin du duo d'amour qui produit un effet charmant; l'orchestration, plus nourrie ici que la première fois, atténue un peu le balancement trop régulier de la phrase mélodique et cela prouve au moins qu'il suffirait d'une retouche légère pour enlever à la conclusion du duo d'amour son caractère un peu trop italien.

Cette œuvre rendue avec indécision par des chœurs, un orchestre et des solistes : Mmes Panchioni et Renée Richard, plus M. Laurent, qui ne savaient pas trop bien leur affaire, a cependant obtenu un succès de bon augure auprès d'un public qu'elle aurait pu dérouter et l'on ne voyait guère que M. Herold affectant de ne pas applaudir. Dans son rapport au préfet, M. Perrin écrivait ceci : « Une mention honorable a été décernée aux *Argonautes* par dix-sept voix sur vingt votants. Je suis l'interprète du jury en signalant à votre attention le mérite de cette œuvre et il serait bien à désirer qu'elle pût être exécutée en public après que l'audition de *la Tempête* aura eu lieu. Le jury pense que ce serait un argument de plus en faveur du concours. » On sait comment M. Herold a répondu à cet appel presque unanime du jury. Pour une fois que M. Perrin, parlant au nom de ses pairs, proposait une chose juste, il n'a vraiment pas eu de chance.

M. Benjamin Godard était venu saluer le public après *le Tasse*, et M. Duvernoy ne manqua pas d'imiter ce bel exemple après *la Tempête*. Mlle Holmès a sagement fait de ne pas se prêter à semblable comédie lorsque ses amis et les musiciens de l'orchestre l'appelaient à grands cris sur l'estrade. Un homme aurait cédé sans peur du ridicule, ainsi que dix autres l'ont déjà fait : une femme a deviné le piège et s'est gardée d'y tomber.

II

LE TRIOMPHE DE LA RÉPUBLIQUE

Septembre 1889.

Vous savez la nouvelle, la bonne, l'excellente nouvelle ! Il n'y aura pas de cantate officielle à la Distribution des récompenses de l'Exposition universelle. A la suite d'un concours littéraire, on avait bien couronné une cantate de M. Gabriel Vicaire, mais il paraît qu'elle était absolument impropre à être mise en musique et que toutes les tentatives faites par les musiciens les moins originaux n'aboutirent à rien d'acceptable. Aussitôt, M. Gounod entrait en scène et s'offrait patriotiquement pour écrire en deux temps une grosse partition sur la cantate en souffrance. Il aurait, par dévouement suprême, accepté les quelques mille francs qu'on devait attribuer au vainqueur et qui se trouvaient désormais sans emploi ; mais on s'insurgea, on fit observer qu'une telle proposition, si désintéressée qu'on la voulût croire, était au moins singulière de la part d'un personnage ayant contribué peut-être à faire échouer le précédent concours. Devant cette objection, maître Jacques se dédoublait, de musicien devenait poète, et proposait d'écrire une pièce de vers dont la musique serait composée par M. Georges Palicot, un musicien de dixième ordre qu'il honore d'une affection particulière et qui se targue d'être « le seul élève de M. Gounod ». Cette fois, ce ne fut dans tout le monde musical qu'un

violent accès de rire, et l'on décida, tout bien pesé, qu'on se passerait de cantate nouvelle à la Distribution des récompenses..... Si le poète Gounod et le compositeur Palicot en écrivent une, ils n'auront qu'à se la faire exécuter par Mme Lucie Palicot sur le piano-pédalier et s'applaudiront l'un l'autre avec fureur.

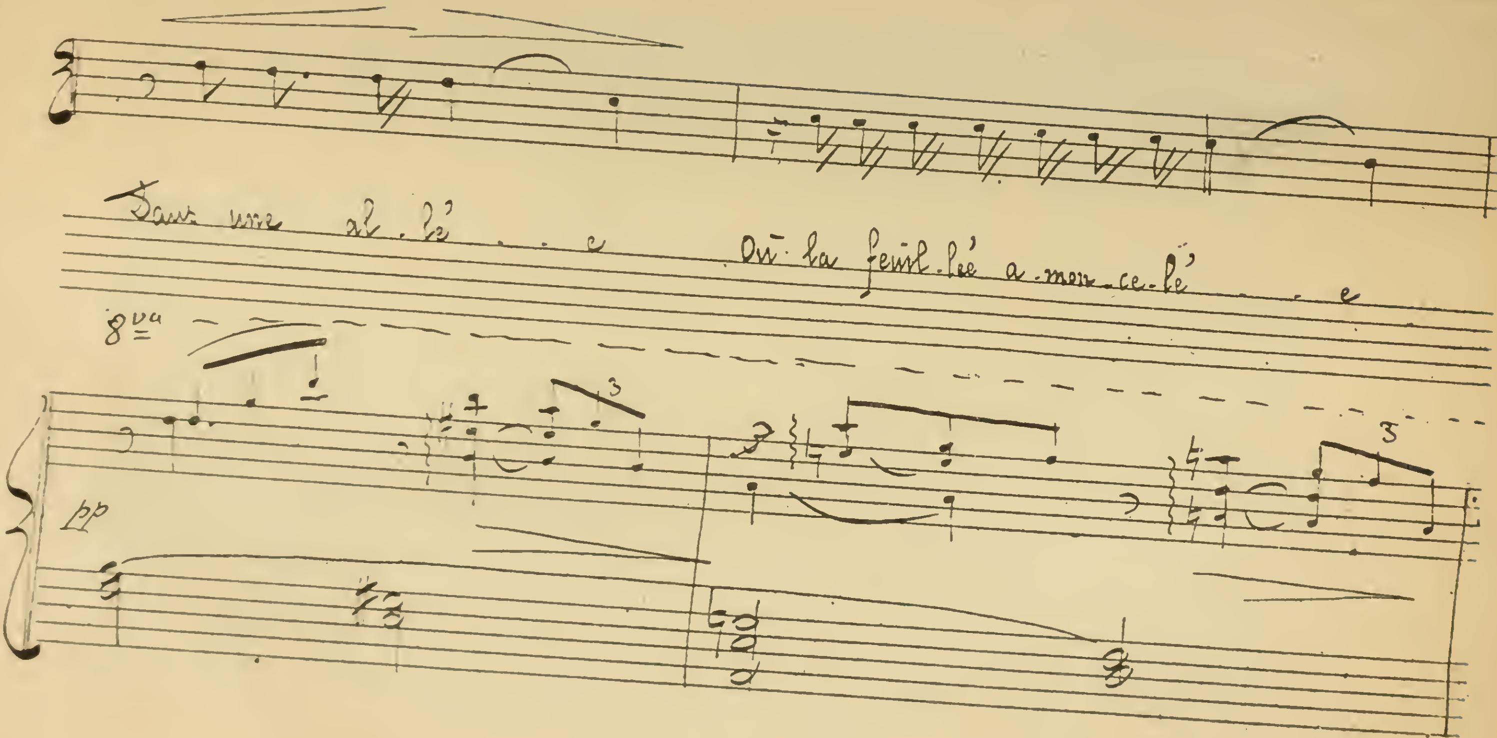
La cantate officielle, dont nous sommes délivrés, est une chose, et *l'Ode triomphale* composée par Mlle Augusta Holmès pour le poème, la pantomime et la musique, en est une autre. La cantate avait pour but de chanter avant tout les merveilles et le succès de l'Exposition de 1889 : l'Ode se rattache à la série des fêtes destinées à célébrer le Centenaire de 1789. On avait déjà dépensé en feux d'artifice, illuminations et réjouissances publiques une bonne part des quatre ou cinq millions votés pour ces cérémonies commémoratives, et l'on ne savait guère à quoi employer le surplus; tout à coup, Mlle Holmès se présente et fait valoir son projet gigantesque. Elle sait si bien, l'enthousiaste et charmante artiste, enjôler les puissants du jour, qu'ils lui concèdent sans barguigner la jolie somme de trois cent mille francs pour réaliser cette imitation des cérémonies de l'ancienne Grèce, avec grandes masses chorales figurant le chœur antique, faisant alterner leurs strophes, évoluant avec noblesse et se groupant depuis l'avant-scène jusqu'aux plans les plus reculés, les plus élevés du théâtre, de façon à former autour du soliste une armée de figurants, tout un peuple de chanteurs.

Certes, l'idée avait sa grandeur; mais cette apothéose gigantesque de la République avait le mauvais côté de rappeler les innombrables productions similaires que l'on vit éclore à l'Opéra sous la première Révolution et qu'on appelait : hymnes ou ballets patriotiques, ou, plus glorieusement : sans-culottides. Mlle Holmès, assurément, n'en est pas là; elle n'a même vu, je le crois, que le côté artistique et musical de l'entreprise et ne s'est pas rendu compte que la politique, ici, primait tout. Elle a dû le discerner après l'exécution publique, en voyant nombre d'écrivains donner libre cours à leurs préférences politiques et tout louer ou tout condamner dans cette création : poésie et figuration, musique et décors, uniquement parce que le régime actuel ou simplement l'idée républicaine leur agrée ou leur déplaît; notez que j'emploie ici des termes très adoucis. Que devient, au milieu de ce déchaînement de passions, l'artiste convaincue, la femme à la volonté énergique, au talent si viril, et ne voit-elle pas qu'elle aurait mieux fait de se livrer à la composition de quelque œuvre exclusivement musicale au lieu de paraître vouloir forcer le succès et gagner les faveurs du pouvoir en ressuscitant la musique politique et révolutionnaire inaugurée il y a cent ans ?

Voici en quoi consiste ce *Triomphe de la République*. On voit successivement défiler diverses classes de la société : vignerons et moissonneurs, soldats et marins, artisans de tous les corps d'état, les Arts et les Sciences, des jeunes

gens et des jeunes filles, puis des enfants, et tous ces groupes, après avoir chanté quelque refrain caractéristique, se rangent respectueusement autour d'un autel dont le haut nous est caché par un grand drapeau tricolore, aux nuances tendres. Tout à coup, le ciel s'assombrit, la terre tremble et l'on voit sortir du sol une femme éplorée, en vêtements de deuil, et les poignets enserrés dans des anneaux de fer; elle adresse à cette foule immense des supplications muettes et se traîne à genoux jusqu'au pied de l'autel antique. Ému de pitié, le peuple implore à grands cris une déesse inconnue, mais toute-puissante..... En doutez-vous ? C'est la République.

Celle-ci apparaît sur l'autel, tout entourée d'épis dorés, une branche d'olivier à la main, et, s'enveloppant du drapeau national, elle annonce à ses enfants agenouillés une ère prochaine de justice et de concorde universelle. La prisonnière éplorée retrouve force et courage en entendant cette voix libératrice; elle arrache avec horreur ses chaînes et rejette au loin ses voiles noirs. Alors, elle paraît tout de blanc vêtue, avec une ceinture bleue et rouge, et le peuple entier, devant ce prodige, entonne un chant de triomphe en l'honneur de la souveraine bienfaitrice; il agite des palmes et se précipite avec enthousiasme vers l'autel de la Liberté. Fort bien; mais quelle est cette femme en deuil? On nous dit aujourd'hui qu'elle personnifie la Patrie en deuil, raffermie et réconfortée par la République; mais on dit aussi que Mlle Holmès voulait d'abord qu'il y eût deux


Dans une al . lé . . . e
Où la feuil.lée a.mon.ce.lé . . e
8va
pp

femmes enchaînées, vêtues de noir : allusion bien autrement significative, tout à fait naturelle de la part d'une artiste exaltée ayant déjà chanté les souffrances de l'Irlande et de la Pologne opprimées, mais qu'on a sagement fait de modifier dans la mesure du possible. Ah! sapristi, elle n'y va pas par quatre chemins notre compatriote volontaire, car Mlle Holmès, il faut le dire à son honneur, s'est fait naturaliser Française après nos malheurs.

Que voulez-vous que je vous dise à présent? Que Mlle Holmès s'est vaillamment acquittée de la tâche écrasante qu'elle avait assumée? Eh mon Dieu, oui, je le dirai bien volontiers; mais je voudrais pouvoir ajouter que cette cantate imitée de l'antique n'est pas seulement une œuvre de circonstance, qu'elle a été conçue et composée avec tout le loisir et la réflexion qui, seuls, font les créations sérieuses et durables dans les arts; je voudrais pouvoir dire aussi que Mlle Holmès est demeurée partout égale à elle-même et qu'elle n'a laissé passer dans sa partition nouvelle aucune page de caractère banal ou de contexture trop lâche. Et c'est ce qu'il m'est impossible d'avancer.

Certes, je reconnais par endroits la facilité mélodique et l'élan chaleureux qui brillent dans *les Argonautes*, dans ses tableaux symphoniques d'*Irlande* et de *Pologne;* mais outre que Mlle Holmès, écrivant pour des masses formidables, en vue d'un cadre énorme et de chanteurs inexpérimentés, a dû beaucoup employer les unissons,

les répétitions de phrases, réduire, en un mot, son style vocal et symphonique à des formes très simples, il est évident aussi que depuis quelque temps, et même lorsque les circonstances ne l'y forcent pas, elle marque une propension à trop clarifier sa musique. On dirait, en plus d'un endroit, que son idéal actuel est de se rapprocher de M. Massenet et de séduire aussi vite que lui le public en adoptant ses formes élégantes et sensuelles, après avoir longtemps sacrifié, selon des rites plus sévères, sur l'autel solitaire de M. César Franck.

Cette tendance était déjà sensible dans son *Ludus pro Patria*[1]. Elle s'accentue encore, et très visiblement, par la force même des choses,

1. Voici comment je résumais, en mars 1888, mon sentiment sur *Ludus pro patria* : « Cette ode-symphonie, à laquelle le public du Conservatoire a fait un accueil que les nouveautés obtiennent rarement dans ce petit sanctuaire, est tout à l'honneur de Mlle Holmès; mais il me semble qu'à mesure qu'elle apprend mieux son métier, elle se rapproche un peu trop de ce que nous sommes habitués à toujours entendre et qu'elle perd de cette saveur étrange, de cette audace irréfléchie qui faisaient le grand attrait de son poème symphonique *Irlande* et de sa grande cantate des *Argonautes*. Il serait vraiment dommage que cette artiste si richement douée finît par noyer tant de belles qualités dans cette mer de musique fluide et douceâtre qui tend de nos jours à submerger les talents les plus originaux, lorsque ces artistes ne sont pas d'une nature résistante ou imbus de convictions très arrêtées. Mlle Holmès, par son tempérament même, répugne à ce genre de musique et n'est pas, je veux le croire, accessible aux faiblesses, aux compromissions : qu'elle regarde donc toujours en haut et qu'elle se garde plus que tout autre, étant femme, de tout ce qui pourrait l'efféminer et l'amollir. »

dans *l'Ode triomphale,* avec ces fréquents unissons et ces grands chœurs à dessins très larges, mais simplement pompeux et sans grandeur. Tous les récits de la République et le long chœur final, où neuf cents chanteurs sur la scène et trois cents musiciens dans l'orchestre chantent et jouent *tutta forza*, rentrent dans cette musique banale et sans caractère à laquelle se réduisent habituellement les cantates officielles. La marche funèbre et les déplorations du chœur accompagnant la pantomime désolée de la prisonnière en deuil forment une assez belle progression, mais, là non plus, il n'y a rien de profondément senti ni de personnel. Il faut donc nous rabattre sur les divers épisodes de la première partie pour trouver quelque page, je ne dirai pas tout à fait jolie, mais seulement gracieuse et qui supporterait d'être transportée dans un concert ordinaire avec des moyens d'exécution restreints, un orchestre et des chœurs peu nombreux.

Le refrain des marins, tout bonnement une barcarolle agréablement balancée, ne manque pas de charme, et le choral des artisans est d'un rythme très franc, avec ces coups de marteau sur l'enclume, que Mlle Holmès n'est pas la première à avoir employés, tant s'en faut, pour donner du relief à tel ou tel motif chanté; la phrase mélodique exposée par les Arts est d'un contour élégant, d'une grâce assez poétique, mais purement superficielle, à l'imitation de mainte cantilène éclose sous la plume d'un Gounod ou d'un Massenet. Le chœur dialogué des amoureux et

des amoureuses, qui côtoie un peu trop le rythme de la valse, est délicat et caressant pour l'oreille, avec un *perdendosi* qui ne manque jamais son effet sur le gros du public; enfin, la chanson des jeunes garçons, qui affecte des tournures de ronde enfantine, très simple, avec gais crépitements à l'orchestre, est peut-être le passage, je ne dirai pas le plus saillant, mais le moins attendu, le moins courant de tout l'ouvrage. Au total, et justement parce que je tiens en grande estime le talent de Mlle Holmès, j'aurais autant aimé qu'elle n'entreprît pas cette besogne ardue, presque irréalisable, car, en plus de la conception même de cette cantate, émanant d'un esprit très large, ouvert aux vastes pensées, il n'y a guère à louer dans son œuvre que la façon dont elle est mise en scène, la musique étant, du consentement même du musicien, repoussée au second plan. Quelle folie aussi, de vouloir faire entendre une voix seule comme celle de Mme Mathilde Romi, personnifiant la République, dans cette immense cour vitrée qui s'appelle le Palais de l'Industrie! Autant vaudrait hurler en plein air.

Mais qu'est-ce qu'on me dit? Que Mlle Holmès, après avoir longtemps résisté — dix minutes pour le moins — aux sollicitations, aux clameurs d'amis impitoyables, a fini par se laisser traîner sur le théâtre, alors qu'une bonne partie du public s'était déjà écoulée, et qu'elle est tombée alors dans les bras de M. Alphand, qui l'a paternellement embrassée. Ah! mais, voilà qui est grave et la « Massenétrite » a fait des progrès

rapides chez Mlle Holmès. Pour parler sérieusement, j'aurais attendu d'elle ou plus de modestie ou plus de fermeté. Savez-vous qu'on les compte, à présent, les compositeurs de grand renom ou même de mince notoriété, qui n'ont jamais reparu sur la scène et ne sont jamais venus saluer le public, ni à Paris, ni à Bruxelles, ni ailleurs, si grands cris qu'on poussât pour les faire reparaître? Ils ne sont pas nombreux et ne fléchiront pas de sitôt, je l'espère... Ils sont un.

BENJAMIN GODARD

I

LE TASSE

Décembre 1878.

On s'étonna tout d'abord, au seul énoncé du verdict, que le jury du Concours musical de la Ville de Paris ne se fût pas mis d'accord sur une seule œuvre et que, pendant six tours de scrutin, *le Paradis perdu*, de M. Th. Dubois, et *le Tasse*, de M. Benjamin Godard, eussent été maintenus obstinément sur la même ligne, chacun des concurrents gagnant une voix à chaque tour jusqu'à complet épuisement des jurés. On s'étonne, après audition, que les juges aient été si longs à découvrir qu'ils ne se mettraient jamais, au grand jamais, d'accord, tant il y avait de divergences de style et de tendances entre ces deux productions, l'une étant plus sagement pondérée, plus purement écrite, d'un équilibre plus parfait ; l'autre étant plus décousue, mais plus vivante, moins châtiée, mais plus spontanée. Le rapporteur allait d'ailleurs au devant de cette impression quand il écrivait : « Dans l'autre *(le Tasse)*, on sentait un talent moins accompli peut-être, mais une personnalité plus accentuée. L'instrumentation y est maniée d'une main moins sûre, le style plus

heurté, mais l'abondance des idées, l'inspiration soutenue, une remarquable variété de coloris, des pages d'une saveur exquise ou d'un sentiment pathétique et profond compensaient largement les défauts, même aux yeux des juges qui se montraient les plus sévères. » Fort bien. Mais, les juges qui soutenaient M. Dubois ayant observé une réserve absolue au concert, il eût été à désirer que les patrons de M. Godard ne se missent pas davantage en avant. Assurément, l'enthousiasme exubérant dont MM. Gounod et Massenet ont fait montre à l'audition officielle, et qui les faisait constamment regarder par tout l'auditoire, était sincère — on n'en saurait douter avec des artistes dont la réserve habituelle égale le talent, — mais il avait l'inconvénient de faire trop pencher la balance en faveur de leur protégé, et une intervention aussi ardente, outre qu'elle semblait vouloir faire violence au public, était peu aimable pour leurs confrères et co-jurés, qui n'avaient pas cru devoir se lancer ainsi dans la mêlée, une fois le verdict rendu.

M. Benjamin Godard et son collaborateur, M. Charles Grandmougin, comptent encore, — je ne crois l'apprendre à personne, — parmi les admirateurs les plus ardents de Berlioz et de Wagner. Aussi ne faut-il pas s'étonner s'ils ont composé ensemble une œuvre tout à fait romantique, bâtie sur le plan de *la Damnation de Faust*, et dont trois morceaux au moins rappellent, autant par la coupe poétique que par la facture orchestrale, trois fragments de l'œuvre adoptée pour modèle :

plus tard, je les signalerai. L'intrigue de ce drame est fort mince et peut se résumer en deux mots : Le Tasse, épris de la princesse Léonora, sœur du duc d'Este, se laisse surprendre une belle nuit par le duc au milieu d'un entretien fort doux ; le duc le chasse, et le poète s'enfuit par la campagne, sous un orage épouvantable. Il trouve un asile momentané dans un couvent de moines, qu'il quitte bientôt pour aller retrouver sa sœur Cornélia dans sa petite maison du golfe de Naples Cependant, la belle Léonora se désespérant toujours, son frère feint de lui pardonner et donne une fête où il « fait un instant le tendre troubadour ». Le Tasse, revenu on ne sait comment à Ferrare, pénètre dans le palais, se cache un instant derrière un pilier, puis reparaît plus furieux que jamais et fait un vacarme d'enfer ; tous les seigneurs le déclarent fou à lier, et le duc, s'autorisant de cet avis, fait enfermer le malheureux poète, dont la raison finit par s'égarer réellement, malgré les soins de sa sœur Cornélia, qui l'a suivi pour les besoins de la musique. La nouvelle de sa mort provoque dans tout le peuple un triste concert de lamentations et de sanglots.

Ce sujet est peu de chose, comme on peut voir, mais les auteurs, qui voulaient sans doute y introduire beaucoup d'éléments variés en vue du succès, ont employé toutes les herbes de la Saint-Jean : chœur de moines avec prière du Tasse, qui rappelle certaine *Favorite*, admirée autrefois ; chœur de pâtres, danse de bohémiens, chœur de chasseurs et bien d'autres épisodes qui ne se rat-

tachent pas directement au sujet, mais qui sont des hors-d'œuvre à effet. Autant de concessions aux vieux us musicaux, que je ne m'attendais pas à trouver sous la plume de deux romantiques chevelus. Il y en a d'autres encore, et celles-là plus reprochables, parce qu'elles gagnent la musique, dans les divers épisodes de la fête chez le duc, qui sont juxtaposés et traités à l'italienne ; mais la plus grave de toutes est dans le premier trio, où le duc, après avoir exhalé sa colère contre le Tasse, quitte l'accent furieux du rôle pour reprendre son emploi de baryton et fournir une basse correcte aux tendres adieux du Tasse et de sa sœur : voilà un duc de bonne composition ou je ne m'y connais pas. De pareils contresens sont tout à fait regrettables sous la plume d'auteurs qui se piquent d'observer sans nulle défaillance la vérité dramatique et la justesse d'expression.

M. Godard sait beaucoup de choses de son art et il en devine davantage ; il a l'instinct des curiosités harmoniques, mais, non content de ce qu'il trouve d'instinct, il est toujours en quête de richesses instrumentales et d'effets ingénieux, il atteint souvent au curieux et tombe plus souvent dans le bizarre en cherchant trop la petite bête, comme on dit ; enfin, il est semblable à tant de jeunes compositeurs qui ne savent pas assez ménager leurs ressources sonores et qui ont souvent recours aux moyens les plus compliqués, aux instruments les plus bruyants pour exprimer la chose la plus simple du monde. Il dépasse alors le but,

comme dans son grand chœur de fête, qu'il a rempli d'une gaieté bruyante et brutale au possible, au lieu de lui prêter une allure noble et distinguée ; or, ce contresens était tellement flagrant qu'il a frappé les auditeurs, même les plus profanes en musique. Ce sont là les défauts habituels des musiciens auxquels on est convenu de trouver du « tempérament » sans trop savoir ce qu'on veut dire par là ; ce sont surtout les défauts de ceux qui se fient trop à leur facilité naturelle, qui produisent trop vite et ne méditent pas assez ce qu'ils font.

Ces réserves une fois formulées, il faut reconnaître dans la partition de M. Godard une jolie teinte poétique, de beaux élans dramatiques et une orchestration le plus souvent très ferme et bien nourrie. Trois morceaux, disais-je, découlent directement de Berlioz : ce sont le premier monologue du *Tasse* rêvant dans le parc, qui fait songer au début tout pareil de *la Damnation de Faust* ; la course éperdue du Tasse dans la montagne, qui rappelle *la Course à l'abîme* jusque par le déchaînement des violons et les appels des cuivres, et, enfin, l'air du Tasse franchissant la montagne près de Sorrente, sorte d'*Invocation à la nature* en réduction-Collas. Ces trois pages peuvent compter parmi les bonnes de l'œuvre, abstraction faite de cette imitation inconsciente d'une œuvre supérieure, mais il en est d'autres sur lesquelles l'auteur a su répandre une excellente couleur poétique en ne tirant rien que de son propre fonds. Le duo initial entre le Tasse et Léonora

renferme une très jolie phrase du poète, bien soutenue par les instruments à cordes qui montent et descendent avec la voix; l'allegro qui suit est tant soit peu banal, mais il y a tout à la fin un joli dessin du hautbois et de l'harmonie. Le trio entre le Tasse, le duc et sa sœur débute par des accents assez larges du duc et se termine par un ensemble aussi agréable à l'oreille que peu justifiable pour l'esprit.

De la scène du couvent, je n'ai retenu que la phrase où le poète exprime le désir de revoir Sorrente, sa patrie, phrase très élégante et qui revient dans la conclusion du duo entre le Tasse et le père Paolo. L'élément pittoresque prend le dessus au moment de l'arrivée du Tasse à Sorrente ; l'introduction pastorale, dans le style conventionnel des paysages musicaux des Abruzzes, repose sur une idée trop contournée, mais le morceau d'orchestre, à mesure qu'il se développe, offre de nouvelles surprises qui se fondent dans un ensemble charmant. Le chœur des chasseurs est ce qu'il devait être, malgré toute l'ingéniosité déployée par l'auteur pour trouver quelque chose de nouveau, mais le chœur des pâtres est très gracieux avec son dessin mélodique en marche descendante. La romance de Cornélia attendant son frère est d'un style un peu précieux, mais richement accompagnée, et la première rencontre entre Cornélia et le Tasse, celui-ci se présentant comme un étranger, donne lieu à quelques phrases expressives aboutissant à un ensemble où les voix ne font plus que concerter.

22/7/1892

Mon cher ami, la partition d'orchestre de la Sérénade florentine est terminée ; vous pouvez la faire prendre chez mon concierge. — Ne pensez vous pas qu'il serait pratique de préparer les 3 morceaux des Scènes italiennes pour le cas où Colonne voudrait les mettre sur un programme d'hiver prochain ? Il peut aussi se présenter d'autres occasions de les faire jouer dans les concerts populaires de Province.

Cordialement à vous

L. Benjamin Godard

La plainte de Léonora et le duo où le duc son frère feint d'accéder à ses désirs forment deux morceaux d'un bon mouvement dramatique ; puis, arrive le tableau de la fête, où se trouvent encadrées une élégante sérénade du duc, accompagnée par la flûte, et une danse de bohémiens où M. Godard devait forcément réussir. La suite de cet épisode est connue, brutale, et le Tasse, en maudissant ces vils courtisans, n'évite pas de tomber dans des redites très vulgaires. La scène de la folie du Tasse en prison ramène souvent la formule adoptée pour toutes les folies, quelques bribes des mélodies précédemment entendues, et le chœur funèbre du peuple déplorant la mort du Tasse termine congrûment une composition de talent, mais d'un talent qui se montre surtout dans les détails, d'un talent encore inégal qui cherche trop et ne s'ignore pas assez.

Mais que de bruit, bon Dieu, que de bruit sans gaieté dans ce chœur de fête, dont le tapage effroyable aurait suggéré à Berlioz, qui ne mâchait pas les mots, plutôt l'idée d'une bande de bouviers en liesse que celle d'une galante assemblée de nobles dames et de beaux seigneurs ! C'est égal, un artiste, un compositeur très en vue, qui parle plus obscurément à mesure que sa musique devient plus claire, disait dernièrement de M. Godard : « Celui-là est de la famille ! » Et je me range à cet avis, car, en se comprenant dans « la famille », notre auteur ne pouvait parler que des gens de talent.

II

JOCELYN

Octobre 1888.

Depuis que M. Capoul s'est retiré du théâtre, il ne chante plus que les rôles à sa convenance, et de temps à autre il s'éprend d'un ouvrage auquel il se voue avec une chaleur extraordinaire, et qu'il monte à ses frais lorsqu'il ne se trouve pas de directeur pour le vouloir représenter. D'abord il nous fit connaître à Ventadour *les Amants de Vérone*, et l'on peut dire que ce jour-là il fut réellement bien inspiré, car c'était là une partition de mérite, où l'on sentait l'effort constant et souvent heureux de l'auteur pour se rapprocher de Shakespeare et serrer de près son admirable modèle. Après, M. Capoul eut l'idée singulière d'aller chanter à la Renaissance *le Saïs*, de Mme Marguerite Olagnier; puis, il fut pris d'une irrésistible envie de personnifier Jocelyn.

Alors il découpa lui-même six ou sept épisodes dans le poème de Lamartine, en conserva beaucoup de vers originaux, s'aboucha avec M. Armand Silvestre pour les vers de raccord, proposa à M. Benjamin Godard de mettre le tout en musique, et voilà comment, je ne dirai pas cet opéra, mais cette suite de scènes, d'illustrations musicales sur *Jocelyn* fut représentée l'hiver dernier à Bruxelles sans succès durable. Aujourd'hui, cet ouvrage a trouvé accueil auprès de M. Senterre, un directeur éprouvé de province, qui pre-

tend rétablir sur des bases solides le Théâtre-Lyrique dans la salle du Château-d'Eau; voilà donc M. Capoul au comble de ses vœux, puisqu'il peut jouer lui-même son Jocelyn qu'il n'avait pas osé ou pu chanter à Bruxelles, je ne sais au juste. Et cependant tout le succès de la soirée a été pour une jeune élève de Duprez, Mlle Marguerite Gay, qui a rendu très simplement le personnage de Laurence et qui l'a chanté d'une voix expressive, avec émotion, sans cris intempestifs.

Mais quelle idée, avouez-le, de mettre en opéra *Jocelyn!* Jamais œuvre destinée au théâtre ne fut moins théâtrale que celle-là. Le mariage de la sœur de Jocelyn, qui se décide à entrer dans les ordres; la fuite du jeune diacre dans les montagnes où il recueille Laurence des mains d'un père expirant, sa chaste cohabitation avec Laurence dans la grotte des Aigles; son entrevue à Grenoble avec l'évêque qui va monter sur l'échafaud et qui l'ordonne prêtre afin de pouvoir se confesser à lui; son retour dans la montagne et ses douloureux adieux à la jeune fille qu'il doit fuir; ses promenades nocturnes à Paris sous les fenêtres de Laurence, enfin la mort de celle-ci dans un village dont Jocelyn est devenu le pasteur et son entrevue suprême avec le prêtre qu'elle a fait quérir : autant de scènes qui se suivent sans qu'on découvre entre elles le moindre rapport, sans qu'on soupçonne jamais pour quelle raison tel ou tel personnage entre en scène et se met à chanter. C'est, comme dans la lanterne magique, une série de tableaux plus ou moins heureuse-

ment enluminés et rendus en musique; voilà tout.

Il faut dire que ce genre d'ouvrage devait sourire à M. Godard qui, tout en ayant de grandes ambitions, est cependant l'homme des petites choses, des courtes mélodies expressives, des esquisses pittoresques, et qui n'a jamais pu, contre son désir, produire un long ouvrage se tenant bien d'ensemble. Et ce n'est pas seulement sa jeunesse ou son inexpérience qui est la cause de cette malechance prolongée; c'est aussi sa façon de composer hâtive, sa disposition à mettre en musique tout ce qu'on veut bien lui commander sur mesure, un *Jocelyn*, un *Dante*, un *Ruy Blas*; son indulgence regrettable envers lui-même et sa propension à être immédiatement satisfait de tout ce qui coule de sa plume.

Dans *le Tasse*, dans *Diane*, dans la *Symphonie légendaire*, dans ses Suites d'orchestre, il y a des pages charmantes, curieusement travaillées, à côté d'autres, et très nombreuses, qui sont d'une facture lâche et d'une abondance déplorable. Il en va de même avec *Jocelyn* : certaines parties pittoresques, comme les scènes champêtres du mariage de la sœur de Jocelyn, comme le duetto d'un montagnard et d'une jeune fille au sommet des Alpes; comme le petit chœur des invités se rendant au bal chez Laurence et leur entretien sur un temps de gavotte, comme le carillon pour orchestre qui sert d'introduction au dernier tableau, sont d'une couleur agréable, ingénieusement traitées; mais ce ne sont là que des détails

perdus au milieu de pages fastidieuses par leur monotonie et leur manque d'inspiration.

M. Godard, qui écrivit autrefois de courts et touchants morceaux pour voix seule, a rencontré aussi d'heureuses idées mélodiques, comme la berceuse que Jocelyn chante auprès de Laurence endormie, comme la prière que Laurence expirante adresse au Très-Haut; mais dans les grandes situations dramatiques lorsque Jocelyn découvre que Laurence est une femme, lorsqu'il fond en larmes, sous la fenêtre de sa bien-aimée, ou lorsqu'il reçoit son premier baiser avec sa confession suprême, alors, le compositeur s'essouffle et ne trouve que des phrases rebattues, que de vulgaires unissons, soutenus par une instrumentation bruyante et creuse. Visiblement, les sentiments tempérés, la rêverie, une douce tendresse, ou bien les détails pittoresques sont seuls de son ressort, et les élans de passion, les épisodes pathétiques sont au-dessus de ses forces. La preuve n'en est que trop facile à donner.

La plus belle scène de *Jocelyn*, celle où un compositeur véritablement doué pour le théâtre aurait pu donner sa mesure, est celle de l'entrevue de l'évêque avec Jocelyn dans la prison. Ici M. Godard a eu une idée, excellente en principe, qui était de faire entendre au loin, tandis qu'on dresse l'échafaud, de vrais chants révolutionnaires : *la Carmagnole* et surtout le *Ça ira*, dont le motif, peu connu du public, est d'une violence extrême et respire une joie sanguinaire. Mais qu'a-t-il su tirer de ces chants si caractéristiques,

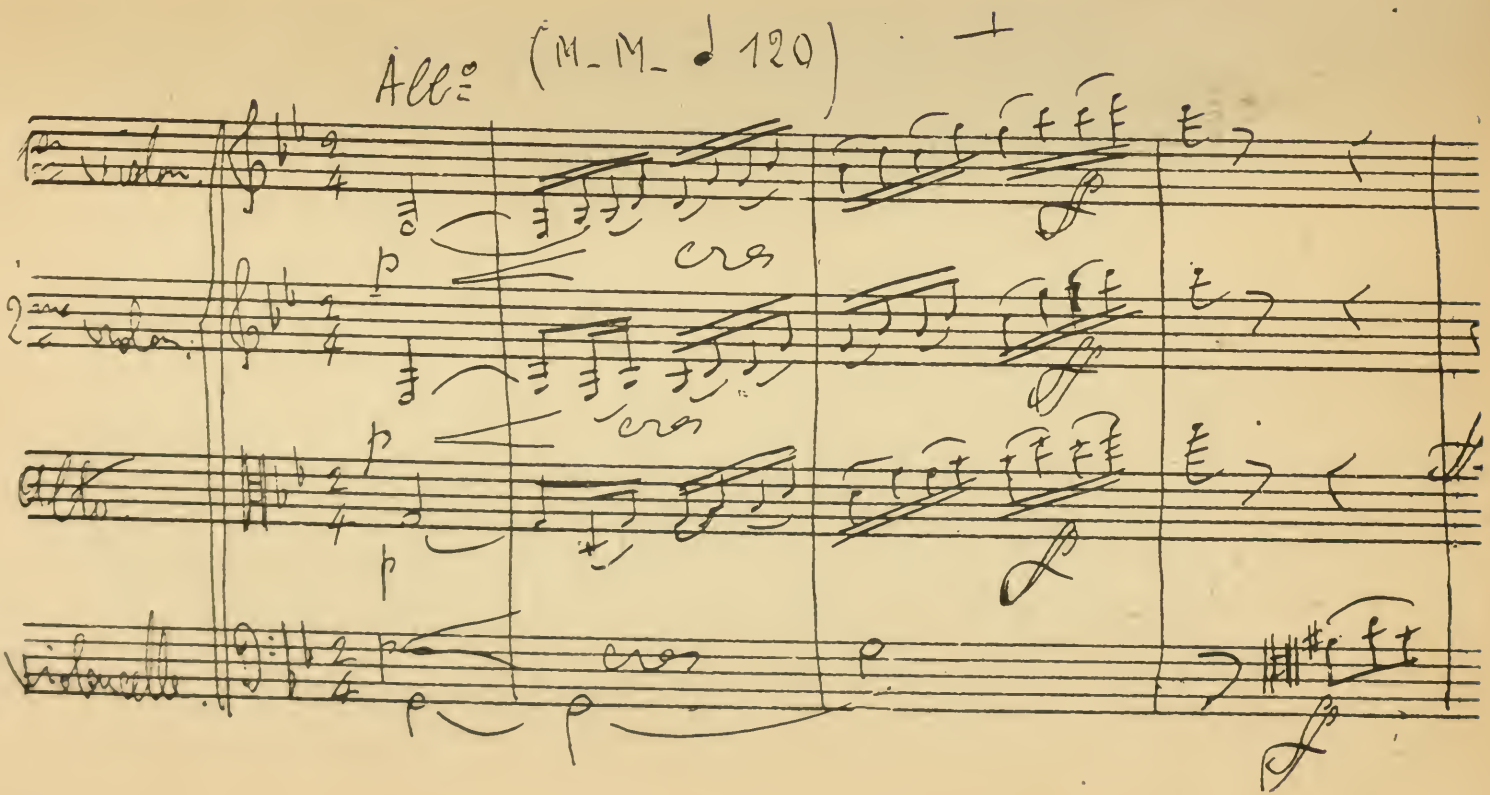
de ces vociférations? Au lieu de les fondre et d'en faire comme le fond de son tableau musical, il les expose à découvert à trois ou quatre reprises, et chaque fois l'évêque et Jocelyn s'arrêtent poliment pour nous permettre d'entendre les clameurs de la foule; ensuite, ils reprennent leur entretien.

Mais c'est là le renversement du drame et c'est aussi la méconnaissance absolue des ressources de la musique. Admettons que ces cris de mort puissent troubler un moment les deux interlocuteurs, leur couper d'abord la parole et que le musicien profite de ce moment d'hésitation pour nous faire entendre alors *la Carmagnole* ou le *Ça ira*, rien de mieux; mais, une fois le premier émoi passé, l'évêque et Jocelyn devraient ne plus s'interrompre et hâter l'accomplissement de leurs saints devoirs : plus la foule crierait, moins ils devraient s'en émouvoir. Or, le privilège de la musique étant de pouvoir traduire à la fois des incidents, des sentiments simultanés, que les vers ou la prose exprimeraient les uns après les autres, c'était le cas ou jamais d'user de cet avantage et de composer une grande page musicale où les saintes exhortations de l'évêque, les angoisses de Jocelyn et les clameurs de la foule, en se confondant, auraient sûrement produit un puissant effet dramatique.

M. Godard n'a-t-il pas su ou n'a-t-il pas voulu le faire? En vérité, je ne sais; mais c'est infiniment regrettable, et cette scène, qui aurait pu être belle au théâtre, avec les éléments exceptionnels

dont disposait l'auteur, est parfaitement froide et ne laisse après elle aucune impression durable. Eh bien, le décousu que je note à regret dans cet important épisode est le défaut capital de cette partition : c'est là ce qui l'empêche de former une œuvre homogène et vraiment solide. Il s'y rencontre des détails gracieux ; il n'y a pas là de conception, de création musicale, à vraiment parler, et il ne pouvait pas y en avoir avec un sujet pareil. Mais rien ne forçait non plus le compositeur à accepter cette besogne, et, de quelque façon qu'on se retourne, on aboutit toujours à cette conclusion que M. Godard agirait au mieux de ses intérêts en réagissant contre sa nature et ses tendances, en ne choisissant plus que des poèmes d'une cohésion parfaite, où l'élément pittoresque occuperait une place assez restreinte. Mais aura-t-il ce courage après avoir suivi si longtemps une direction diamétralement opposée ? On ne refait pas sa vie et l'on ne change pas volontiers de route à près de quarante ans.

Observation finale : Il y a quelque temps, dans une soirée, on demandait à un jeune compositeur, qui revenait de Bruxelles, son opinion sur *la Valkyrie*. « Peuh ! fit-il, de l'oratorio en costumes ! » M. Godard, dont la modestie est connue et qui reçoit presque avec trop d'humilité les conseils d'autrui, ne serait-il pas curieux d'avoir l'avis de ce musicien-là sur *Jocelyn* ?


Allegro (M.M. ♩ 120)
Violon
2ème Violon
Violoncelle

III

DANTE

Mai 1890.

M. Benjamin Godard jouait une partie importante avec *Dante*. Son imagination toujours bouillonnante et sa main toujours frémissante ont déjà jeté dans le commerce musical cent onze produits de tout genre et de toute dimension — c'est lui-même qui le note en tête de sa nouvelle partition — et sur ces nombreux ouvrages il ne se trouvait pas un opéra qui eût été représenté d'origine à Paris. Or, le théâtre est depuis longtemps l'objectif de ce fécond compositeur, auquel les succès de concert ou de salon, pour quelques jolies pièces symphoniques ou d'agréables mélodies, ne donnaient pas une illustration suffisante : mais c'est le théâtre de Paris surtout qu'il avait en vue, et jusqu'à présent il n'avait pu faire accepter d'emblée un opéra qu'à Anvers et à Bruxelles : toujours l'hospitalière Belgique ! A Anvers, son *Pedro de Zalaméa* avait sombré sans espoir de revanche ; à Bruxelles, son *Jocelyn* n'avait dû un semblant de succès qu'au jeu pathétique de Mme Caron et lorsque cette partition nous fut offerte au Théâtre-Lyrique de la rue de Malte, on vit combien le concours d'une artiste exceptionnelle était nécessaire pour animer cette production languissante, puisque la présence même de M. Capoul sur la scène et celle de M. Godard

à la tête de l'orchestre ne suffirent pas à enflammer la curiosité du public.

Mais qu'importent ces insuccès d'hier ? L'Opéra-Comique s'ouvre enfin tout grand devant M. Godard et, cette fois, rien n'était négligé par un directeur épris pour assurer le succès d'une œuvre que la gracieuse Mlle Simonnet prenait sous sa protection, car elle-même y comptait incarner la touchante figure de Béatrice. En conséquence, on a tout combiné pour que cet ouvrage important s'offrît au public dans les meilleures conditions possibles, avec une interprétation très soignée. A quoi faut-il donc attribuer le médiocre résultat de cette tentative et l'impression de lassitude et d'ennui qui se dégage de l'œuvre entière ? A l'impersonnalité de l'auteur, sans aucun doute, à son défaut de conviction, de parti pris, si vous voulez, qui fait qu'il nous offre avec candeur, comme inventions nouvelles, une série de morceaux gris et ternes où l'oreille reconnaît des traces de toutes les écoles, des ressouvenirs de tous les maîtres. La nouvelle partition de M. Godard, qui ne diffère pas des précédentes, nous déroule un long chapelet de mélopées ou cavatines filandreuses, accompagnées le plus souvent par des batteries d'accords sur lesquels apparaît quelquefois, mais pas toujours, un maigre dessin d'orchestre, donnant simplement la réplique à la voix, quand il ne se contente pas de la doubler. Onques ne vis lamentations plus longuement monotones, ni pareil abus d'accords plaqués.

Le livret, d'autre part, ne constitue pas, à

proprement parler, une pièce de théâtre, un opéra ; il n'y a nulle action, nul mouvement dramatique et l'on dirait d'une série de tableaux très simples, sans aucun jeu de scène, destinés à être offerts sur une estrade au public, qui suppléera facilement par l'imagination à l'absence de mise en scène et de costumes. Ce n'est qu'une suite de morceaux de concert, toujours larmoyants et tristes, chantés par des personnages qui restent volontairement dans l'expression de sentiments vagues et rebattus : haine, amour, vengeance ou désespoir ; mais les événements, les catastrophes qui jettent ces personnages dans cet état d'âme ne se déroulent pas en scène et ne nous sont même pas révélés par les discours de ceux-ci. Ils se contentent de gémir ou de vociférer à propos d'épisodes que nous ne voyons pas, que nous devinons et qu'il aurait suffi de résumer, le cas échéant, par un court sommaire imprimé sur le programme. Il s'est manifestement trompé, M. Godard, en pensant qu'il écrivait là un opéra véritable ; il ne composait rien d'autre qu'un ouvrage de concert, une série de morceaux exprimant l'état d'esprit d'individus, sans qu'on sache, sans qu'on apprenne ou qu'on voie d'où viennent ces sentiments ni comment ils se modifient au courant de ces divers tableaux.

Quatre personnages en tout : deux hommes et deux femmes ; le ténor, le baryton, le soprano et le mezzo-soprano. Le ténor et le soprano s'aiment d'un amour pur, irrésistible, infini ; le mezzo-soprano aime le ténor et le baryton aime le so-

prano; autrement dit le soprano est aimé des deux hommes et le ténor des deux femmes. Vous voyez d'ici les diverses combinaisons vocales, je ne dis pas scéniques, pouvant résulter de cet amalgame en fait d'airs, duos, trios ou quatuors, jusqu'à ce que le soprano meure entre le ténor et le baryton, pour ne pas faire de jaloux. L'un et l'autre se consolent assez vite; il n'y a que le mezzo-soprano qui restera sans amie et sans amant: triste apanage de certaines voix; fâcheuse destinée de certains emplois et combien je m'apitoie en cette occasion sur le sort de Mlle Nardi! Qu'importe à présent que le ténor s'appelle Dante et le baryton Simeone Bardi, que le soprano réponde au nom de Béatrice et le mezzo à celui de Gemma? Ils chantent sous ces noms-là comme ils le feraient sous ceux de Luigi, de Pietro, de Paola ou de Maria; ce ne sont pas des êtres vivants et déterminés dans la pensée du librettiste et l'esprit du compositeur, mais simplement des organes formant contraste et des abstractions vocales, des agents sonores comme peuvent l'être une flûte, un violoncelle, un violon. Cet opéra, nous a-t-on dit fièrement, s'appellera tout simplement *Dante*, comme *Faust*. C'est très bien, et la comparaison n'a rien de désobligeant, encore qu'elle eût eu plus de prix ne venant pas de la direction ou du secrétariat du théâtre; mais au moins reste-t-il quelque chose du *Faust* original dans l'opéra traité selon le goût français tandis qu'il n'y a absolument rien de Dante dans le semblant d'opéra de M. Godard.

Je me trompe : il y a ou plutôt il y avait la promenade aux enfers de Dante avec Virgile, et ce dut même être là le tableau initial dont le musicien s'éprit, celui autour duquel s'est formé comme une boule de neige musicale. Dante, exilé de sa patrie, erre à l'entrée du mont Pausilippe; il s'approche du tombeau de Virgile, invoque son poète favori et s'endort. Virgile lui apparaît et lui conseille d'oublier son amour pour la poésie, en lui promettant de guider son inspiration ; Dante assiste en songe aux horribles supplices de l'enfer, puis à travers les nuages qui se dissipent, il aperçoit dans le ciel, il entend Béatrice qui lui commande d'accomplir la tâche imposée à son génie et disparaît dans « l'azur sans voiles ». Ce résumé scénique et musical du poème immortel de Dante devait solliciter l'ambition d'un compositeur, et l'illustre auteur du *Caïd,* avant M. Godard, avait cru pouvoir tenter cette redoutable épreuve ; aujourd'hui M. Godard, qui, d'ailleurs, a dédié sa partition au maître Ambroise Thomas, comme pour bien marquer qu'il n'espérait pas mieux faire, y a pareillement échoué. Il a déchaîné dans ce tableau une tempête de sonorités effroyables, abusant du tam-tam, des cymbales, de la grosse caisse et des timbales, en plus des cuivres, sans que cette orgie de bruits épouvantables produise aucune impression de grandeur et de terreur. Et le contraste cherché par le compositeur entre ces hurlements de l'enfer et les chants des bienheureux dans les régions célestes est purement théorique. En enfer comme au ciel,

ce n'est que du métier et du bruit, sans inspiration d'aucune sorte... Et toujours ces éternelles batteries d'orchestre en croches, en triolets, en doubles croches, qui n'arrêtent pas de pleuvoir sur nous!

Au commencement de ce tableau, lorsque le jour tombe et que les villageois dansent sur le versant de la montagne, il se trouve une joyeuse tarentelle, bien modulée et joliment orchestrée, où l'on reconnaît avec plaisir le Godard des anciens jours et des petites pièces délicatement traitées, le musicien dont les débuts méritaient vraiment d'être encouragés. Mais quelle pénurie vocale et orchestrale dans les autres parties de l'ouvrage! Ce ne sont que cavatines sur cavatines : Dante, d'abord, en soupire une quand il rentre dans Florence au milieu d'une bataille entre Guelfes et Gibelins, qu'il apaise aussitôt ; puis Bardi en dévide une autre pour vanter la grâce de sa fiancée, Béatrice Portinari, et Dante reprend de plus belle après cette révélation qui le consterne. Ensuite arrivent les deux femmes qui soupirent et cavatinent de façon pareille à qui mieux mieux ; c'est encore une melopée somnolente, soupirée par Béatrice à l'oreille de Dante, qui décide celui-ci à accepter le poste de gonfalonier de justice auquel ses concitoyens veulent l'élever ; et ce premier acte, qui avait commencé par un chœur de dispute violent et chaleureux, se termine par un hymne patriotique de Dante en l'honneur du drapeau de Florence, auquel ni les éclats de voix du ténor et des chœurs, ni les

arpèges de la harpe ou les batteries des cordes ne donnent quelque ampleur : c'est du bruit, et rien de plus.

Bardi, dédaigné par Béatrice, et Gemma, dont l'amour est méconnu par Dante, unissent leur douleur et leur dépit dans un duo assez heureux où le dévouement de la jeune fille qui pardonne fait contraste avec l'orgueil froissé du vindicatif Bardi ; c'est peut-être le seul endroit de la partition où le musicien accuse quelque différence, si légère soit-elle, entre les personnages qu'il entreprend de faire chanter. Avec la romance de Béatrice qui vient de surprendre les confidences des amoureux sacrifiés, nous retombons dans le banal, et le duo qui suit entre Béatrice et Dante ne vaut guère mieux avec son andante formant une progression violente après laquelle les voix s'éteignent dans une demi-teinte amoureuse. Alors arrivent sournoisement Guelfes et Gibelins que Bardi a su mettre d'accord contre Dante, et le petit chœur d'opérette qu'ils chantent en surprenant le gonfalonier roucoulant d'amour ne me déplaît pas. Mais c'est bientôt fini de rire, et lorsque Bardi survient annonçant la déposition de Dante et son exil prononcé par Charles de Valois, auquel on vient d'ouvrir les portes de Florence, il se développe là un grand morceau d'ensemble à l'italienne, avec roulements de timbales à chaque mesure ou peu s'en faut, avec crescendo formidable aboutissant à de violents coups de cymbales, après lesquels revient encore le chœur jovial de l'entrée des conspirateurs. Béatrice,

alors, pour sauver la tête de son bien-aimé, accepte d'entrer au couvent et de se vouer au culte du Seigneur : elle ne sera donc ni à Dante ni à Bardi.

Mais, tandis que celui-ci erre aux environs de Naples et fait ses dévotions au tombeau de Virgile, — je vous ai déjà parlé de ce troisième acte, qui ne tient en rien au reste du drame, — le jaloux Bardi s'adoucit ; il se désespère en voyant la douce Béatrice s'étioler de jour en jour et se met lui-même à la recherche de Dante, qu'il ramène entre les bras de sa bien-aimée. Hélas ! il est trop tard ; elle mourait de chagrin de ne pas voir Dante ; elle mourra du bonheur de le revoir, et Gemma, guérie aussi de son amour, déplore la perte prochaine de son amie dans une romance écrite en vue des salons : *Qu'importe à la tombe une fleur de plus ?* Les deux jeunes filles chantent ensuite un duetto qui tient simplement de la place, et Béatrice, demeurée seule, entame une plainte amoureuse et désolée assez peu nouvelle. Il y a de gracieux détails dans la scène où Gemma annonce à Béatrice la venue de deux étrangers, et dès que celle-ci aperçoit Dante, elle tombe entre ses bras. Après un quatuor en sourdine où l'accompagnement double exactement les voix, Bardi et Gemma, heureux d'avoir sacrifié leur amour, laissent les deux amants ensemble, et ceux-ci attaquent bien vite un duetto où le léger babil de la flûte imite, à n'en pas douter, le gazouillement des oiseaux ; mais Béatrice glisse évanouie, et au cri que pousse Dante, Bardi et Gemma accourent.

Béatrice, heureusement, retrouve assez de force pour faire à Dante ses adieux en reprenant son chant céleste, toujours accompagné par le violon solo à l'aigu, ce qui, comme vous le savez, est éminemment séraphique, et quand elle tombe inanimée, Dante se résigne courageusement à vivre pour chanter sa gloire et l'immortaliser.

Dans la pensée de M. Godard, *Dante* devait être pour lui un acheminement vers le grand Opéra, et comme il ne faut décourager personne, je souhaite que cet espoir ne s'en aille pas en fumée ; mais je souhaite aussi, s'il arrive jamais à l'Opéra, qu'il nous offre une œuvre un peu plus personnelle, moins bruyante et marquant chez l'auteur plus de réflexion, un idéal sûr et ferme, une disposition moins évidente à tâter de toutes les écoles et de tous les styles. Je le souhaite et ne l'espère pas trop, en vérité, car M. Benjamin Godard, auteur de cent onze ouvrages, n'est plus tout jeune ; il a passé la quarantaine, et je serais bien étonné s'il n'avait pas déjà, bien avant *Dante*, donné tout ce dont il était capable, avec *le Tasse* et *Diane*. Après tout, qui vivra verra. En attendant, que M. Godard remercie affectueusement ses interprètes : M. Gibert et Mlle Simonnet ; M. Lhérie et Mlle Nardi ; qu'il les remercie tous les quatre, et le plus sincèrement qu'il pourra le faire. Il ne leur devra pas le succès complet de son œuvre, il leur a dû moins et plus tout à la fois : le plaisir de s'entendre exécuter et le ravissement de se croire applaudi.

TABLE DES AUTOGRAPHES

Pages.

Lettre de Beethoven. 9

Autographe musical de Beethoven (Ébauches). . . . 17

Autographe d'Auber : Programme d'un concert aux Tuileries 25

Autographe musical d'Auber *(Marche turque,* de Mozart, orchestrée pour le ballet de *Don Juan* . . . 33

Lettre de Weber (26 octobre 1817) 45

Autographe musical de Weber (Musique de scène pour harpes pour le drame de Houwald : *Der Leuchtthurm (le Phare)* 1820) 53

Lettre de Meyerbeer (à Scribe, le 2 avril 1839) . . . 69

Autographe musical de Meyerbeer (*La luna in ciel risplende già,* romance d'album) 81

Lettre de Berlioz (à M. Busset, ingénieur à Dijon, le 29 septembre 1836) 100 101

Autographe musical de Berlioz *(le Bal,* de la *Symphonie fantastique*) 109

Lettre de Félicien David 117

Autographe musical de Félicien David (Début du *Scherzo* de son *Nonetto en ut mineur* 125

Lettre de Richard Wagner (à Gasperini) 141

Autographe musical de Richard Wagner (Fragment de sa réduction de *la Favorite* pour quatuor d'instruments à cordes) 169

Lettre de Victor Massé (28 mars 1849 . . . . . 188 189

Autographe musical de Victor Massé, tiré de sa cantate : *la France sauvée* (octobre 1852) 205

Pages

Lettre de M. Ernest Reyer 216 217

Autographe musical de M. Reyer, tiré de *la Statue*. 225

Lettre de Ferdinand Poise (à MM. Durand et Schœnewerk). 233

Autographe musical de Ferdinand Poise (*Turlutaine*, chanson) 241

Lettre de M. Camille Saint-Saëns (à M. Aug. Durand ; les thèmes notés en bas sont ceux des deuxième, troisième et quatrième morceaux du 2e trio, *en mi mineur*, pour piano, violon et violoncelle). 252 253

Autographe musical de M. Saint-Saëns, tiré du *Scherzo* pour deux pianos. 257

Lettre de Léo Delibes. 269

Autographe musical de Léo Delibes, tiré du 2e acte de *la Source* 281

Lettre d'Ernest Guiraud 297

Autographe musical d'Ernest Guiraud, tiré de sa *1re Suite d'orchestre*, réduite à quatre mains . . . 305

Lettre de M. Théodore Dubois 317

Autographe musical de M. Th. Dubois, tiré de ses *Pièces pour orgue* 325

Lettre de M. Victorin Joncières (à M. Eugène Tarbé des Sablons). 332 333

Autographe musical de M. Joncières, tiré d'une *Leçon de solfège à changements de clefs* 341

Lettre de M. Jules Massenet (à M. Edmond Stoullig) 352 353

Autographe musical de M. Massenet. (Première idée de la romance du *Cid : Pleurez, mes yeux*, écrite au crayon, tout en marchant.) 361

Lettre de M. Émile Pessard. 369

Pages.

Autographe musical de M. Pessard, tiré de *Castor et Pollux*, saynète comique 377

Lettre de M. Émile Paladilhe. 389

Autographe musical de M. Paladilhe, tiré de *Petit carillon,* pièce à quatre mains. 397

Lettre de M^lle^ Augusta Holmès (à M. Saint-Saëns). 412-413

Autographe musical de M^lle^ Holmès (*Dans un parc abandonné*, mélodie) 421

Lettre de M. Benjamin Godard (à M. Aug. Durand). 433

Autographe musical de M. B. Godard (début du 1^er^ morceau du 1^er^ quatuor, en *sol mineur*, pour instruments à cordes). 441

FIN DE LA TABLE DES AUTOGRAPHES

TABLE DES MATIÈRES

Les noms suivis d'un astérique sont ceux des compositeurs qui figurent déjà dans *Musiciens d'aujourd'hui* (1re série).

Pages.

AVANT-PROPOS. IX

BEETHOVEN
(1770-1827)

I. La *Symphonie avec chœur*. 1
II. La Messe en *ré* 10

AUBER
(1782-1871)

I. *La Muette de Portici*. 21
II. Le Centenaire d'Auber 29

WEBER
(1786-1826)

Oberon 39

MEYERBEER
(1794-1864)

I. *Le Prophète* et *l'Africaine* 60
II. *Les Huguenots* 72
III. Le Centenaire de Meyerbeer 87

HECTOR BERLIOZ*
(1803-1869)

Les Troyens à Carthage 94

FÉLICIEN DAVID
(1810-1876)

Pages.
I. *Lalla-Roukh* 113
II. *La Perle du Brésil*. 122

RICHARD WAGNER*
(1813-1883)

I. Sur Bayreuth. 129
II. A Bayreuth 135
III. Le succès de *Lohengrin* à Paris. 146
IV. A Bayreuth. 154
V. En pays allemands 163
VI. *La Valkyrie* à Paris 174

VICTOR MASSÉ
(1822-1884)

I. *Paul et Virginie* 185
II. L'œuvre de Victor Massé 194
III. *Une Nuit de Cléopâtre* 203

ERNEST REYER*
(1823)

I. *Sigurd* complet à l'Opéra. 209
II. *Salammbô* à Paris. 219

FERDINAND POISE
(1828-1892)

I. *La Surprise de l'Amour*. 230
II. *L'Amour médecin*. 236
III. *Joli Gilles* 240

CAMILLE SAINT-SAENS*
(1835)

I. *La Lyre et la Harpe*. 247
II. *Phryné* 251

LÉO DELIBES

(1836-1891)

Pages.

I. *Sylvia* 261
II. *Jean de Nivelle* 266
III. *Lakmé* 275
IV. *Kassya* 282

ERNEST GUIRAUD

(1837-1892)

I. *Gretna-Green* 290
II. *Piccolino* 296
III. *Galante Aventure* 303

THÉODORE DUBOIS

(1837)

I. *Le Paradis perdu* 311
II. *La Farandole* 316
III. *Aben-Hamet* 321

VICTORIN JONCIÈRES

(1839)

I. *Dimitri* 328
II. *La Reine Berthe* 340

JULES MASSENET*

(1842)

Werther 350

ÉMILE PESSARD

(1843)

I. *Le Capitaine Fracasse* 363
II. *Tabarin* 371
III. *Les Folies amoureuses* 376

ÉMILE PALADILHE
(1844)

Pages.
I. *L'Amour africain* 383
II. *Suzanne* 389
III. *Patrie* 395

AUGUSTA HOLMÈS
(1847)

I. *Les Argonautes* 407
II. *Le Triomphe de la République* 417

BENJAMIN GODARD
(1849)

I. *Le Tasse* 427
II. *Jocelyn* 435
III. *Dante* 442

TABLE DES AUTOGRAPHES 451

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES

Paris. — Imp. de l'Art, E. MOREAU et Cie, 41, rue de la Victoire.

ML
390
J94
t.2

Jullien, Adolphe
Musiciens d'aujourd'h

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKE

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY